

آموزش داستان نویسی

روح الله مهدی پور عمرانی



به نام خداوند جان آفرین

آموزش داستان‌نویسی

مؤلف: روح‌الله مهدی پورعمرانی



انتشارات تیرگان

تاریخ ثبت: ۸۸/۳/۱۹

شماره ثبت: ۱۹۴۶

رند ۲ یویی

موضوع: مهدی پور عمرانی، روح الله، ۱۳۳۹ -

عنوان و پدیدآور: آموزش داستان نویسی / مؤلف روح الله مهدی پور عمرانی.

مشخصات نشر: تهران: تیرگان، ۱۳۸۶.

مشخصات ظاهری: ۳۱۹ ص.

شابک: X-۴۰-۵۸۱۰-۹۶۴

یادداشت: فیبا

یادداشت: کتاب نما: ص. [۳۱۸]-۳۱۹

موضوع: داستان نویسی.

رده بندی کنگره: ۸۷۲۸/م ۲۳۵۵ PN

رده بندی دیویی: ۸۰۸۳

شماره کتابخانه ملی: ۳۹۴۳۲-۸۵

انتشارات تیرگان

تهران، صندوق پستی: ۱۱۴-۱۷۱۸۵، تلفن: ۶۶۸۳۶۳۷۴ و ۹۱۳۶۱۱۱۵۱۲

www.iran-ketab.com/tiregan

آموزش داستان نویسی

مؤلف: روح الله مهدی پور عمرانی

طراح جلد: امیر یاشار عبدالله زاده • واژه نگار: سفیر اردمال

لینتوگرافی: صدف • چاپخانه گلرنگ • صحافی: پیوند

نوبت چاپ: نخست ۱۳۸۶ • شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه

قیمت: ۳۸۰۰ تومان • شماره نشر: ۶۹

ISBN: 964-5810-40-x

شابک: X-۴۰-۵۸۱۰-۹۶۴

© حق چاپ: ۱۳۸۶، انتشارات تیرگان

در این کتاب می‌خوانید:

پیش‌گفتار	۹
فصل اول: قالب‌های نوشتن	۱۳
۱. مقاله	۱۵
۲. گزارش	۱۹
۳. تاریخ	۲۲
۴. شعر	۲۵
۵. قطعه‌ی ادبی	۲۸
۶. سفرنامه:	۳۰
۷. نمایش‌نامه (بازی‌نامه)	۳۳
۸. فیلم‌نامه	۳۶
۹. سرگذشت‌نامه (بیوگرافی)	۳۹
۱۰. نامه‌نگاری	۴۳
۱۱. خاطره‌نویسی	۴۷
۱۲. تک‌نگاری (مونوگرافی)	۴۹
۱۳. یادداشت روزانه	۵۴
۱۴. قصه	۵۷
۱۵. حکایت	۶۲
۱۶. داستان	۶۵
داستان چیست، قصه چیست؟	۷۸
● داستان در ایران	۸۲

۲۰۲	شکل زبان در داستان
۲۰۹	گام هفتم
۲۰۹	بحران
۲۱۶	گام هشتم
۲۱۶	آغاز داستان
۲۱۹	شیوه‌های شروع داستان
۲۲۵	گام نهم
۲۲۵	«پایان‌بندی»
۲۲۵	آغاز، میانه، پایان
۲۲۵	مقدمه، تنه، نتیجه‌گیری
۲۳۳	گام دهم
۲۳۳	نام‌گذاری داستان
۲۳۷	گام یازدهم
۲۳۷	پرداخت
۲۴۴	تلخیص
۲۴۹	گام دوازدهم
۲۴۹	آشنایی‌زدایی
۲۵۲	«تمثیل»
۲۵۷	«نماد»
۲۶۰	داستان نمادین
۲۶۲	«اسطوره» یا کهن‌الگو
۲۶۸	جریان سیال ذهن
۲۷۴	گام سیزدهم
۲۷۴	مکان
۲۷۸	کاربردهای عنصر مکان
۲۸۳	گام چهاردهم
۲۸۳	زمان

۹۱	فصل دوم: گام‌های نوشتن
۹۱	گام اول
۹۱	● فکر اولیه، چگونه پیدا می‌شود؟
۹۳	● ویژگی‌های برجسته‌ی فکر اولیه:
۹۷	● سوژه‌ها، چه وقت به داستان تبدیل می‌شوند؟
۱۰۱	گام دوم
۱۰۵	● آیا طرح همان خلاصه‌ی داستان است؟
۱۰۹	ویژگی‌های یک طرح خوب داستانی کدامند؟
۱۱۰	داستان نمونه:
۱۱۰	انواع پیرنگ
۱۱۲	تقسیم‌بندی از نوع دیگر
۱۱۵	گام سوم
۱۱۷	اشخاص در داستان
۱۱۷	چرا می‌گوئیم شخص داستان و نه شخصیت؟
۱۱۸	انواع آدم داستانی
۱۱۹	در شخصیت‌پردازی از چه کارهایی باید پرهیز کرد؟
۱۲۵	«تیپ»
۱۲۷	گام چهارم
۱۳۶	زوایه‌ی دید (روایت)
۱۳۶	گام پنجم
۱۶۱	کشمکش
۱۶۱	ویژگی‌های یک کشمکش خوب داستانی
۱۷۹	گام ششم
۱۸۳	گفت‌وگو
۱۸۳	زبان گفتار، زبان گفت‌وگو
۱۹۸	نحو چیست؟
۱۹۹	صرف چیست؟
۱۹۹	

گام پانزدهم	۲۹۲
لحن	۲۹۲
فصل سوم: حاشیه‌های نوشتن	۲۹۷
رابطه‌ی داستان‌نویسی با تحصیلات نویسنده	۲۹۷
رابطه‌ی داستان‌نویس و منتقد	۳۰۲
رفتار داستان‌نویس با اثر خود	۳۰۴
گزاره‌های کوتاه	۳۰۷
کتاب‌نما	۳۱۸

پیش‌گفتار

آیا داستان‌نویسی، آموختنی است؟

این پرسش از نخستین پرسش‌هایی است که از ذهن علاقه‌مندان به داستان‌نویسی می‌جوشد. یافتن پاسخی در خور به این پرسش، تا اندازه‌ای جایگاه داستان‌نویسی و پیوندش را با مقوله‌ی آموزش نشان خواهد داد. هم‌چنین علاقه‌مندان به این رشته‌ی هنری، پیش از وارد شدن به این حوزه، تکلیف خود را خواهند دانست.

پرسش بالا، دست کم، دو پاسخ دارد:

یکی با جنبه‌ی مثبت و دیگری با جنبه‌ی منفی.

الف) فن و هنر داستان‌نویسی، معنا پیدا نمی‌کند، بلکه منظور بیش‌تر در زمینه‌ی تکنیکِ نویسندگی است. البته برای آموختن تکنیکِ داستان‌نویسی نیز، حداقل دو شرط باید آماده باشد؛

شرط اول: علاقه؛

شرط دوم: پیگیری.

پس از فراهم شدن دو شرط اولیه‌ی یاد شده، ابزارها و شرایطِ دیگری مورد نیاز است. این شرایط لازم و ابزارهای بایسته به صورت خلاصه عبارتند از:

۱. ذوق؛

۲. خلاقیت و نوآوری؛

۳. مطالعه‌ی مستمر و فراوان؛

۴. آگاهی از مسایل انسانی و جامعه‌شناسی؛

۵. داشتن نثری خوب و قابل قبول؛

۶. آگاهی و شناخت ابزارها و عناصر داستانی.

اگر ذوق و خلاقیت آموختنی نیستند، مطالعه کردن و برنامه ریزی در زمینه‌ی مطالعه‌ی روش‌مند و سیستماتیک را می‌توان فراگرفت. هم‌چنین تاریخ و جامعه‌شناسی و سایر دانش‌های تجربی و انسانی را با تمرین و آموختن می‌توان تقویت کرد.

پیش از پرداختن به جنبه‌ی دیگری از پاسخ به پرسش اصلی این نوشتار، بد نیست به طرح پرسشی دیگر و تدارک پاسخی برای آن غافل نمائیم و آن این‌که: یک داستان‌نویس به چه علومی و در چه حدی نیاز دارد؟ انسان هر قدر که بداند باز هم کم است. اما هنرمند داستان‌نویس به جز دانش‌های ادبی از قبیل بیان، معانی، دستور زبان و... به دانش‌های دیگری نیز نیازمند است. حتی به علوم دقیقه و محض مانند ریاضیات، هندسه و فیزیک. اما شرط لازم و کافی در نویسندگی، دانستن همه‌ی دانش‌ها در حد تخصصی و اجتهاد نیست.

داستان‌نویس، بهتر است که از دانش‌ها، آگاهی‌های متعارفی داشته باشد. (ب) داستان نویسی، آموختنی نیست.

جنبه‌های زیادی از داستان، جوششی است. از درون داستان‌نویس می‌جوشد.

اساساً داشتن ذوق، امری سرشتی و فطری است. فطرت یا سرشت آدمی، آموزش‌ناپذیر است.

چگونه می‌شود ذوق و قریحه را به کسی آموخت و یا آن را از کسی یاد گرفت؟

هم‌چنین پیدا کردن سوز و یا جا دادن پیام در داستان و بیش‌تر آن‌چه که به محتوای داستان مربوط می‌شوند، آموختنی نیستند.

مجموع این دو جنبه‌ی داستان، هنر و فن داستان‌نویسی را از بسیاری از حوزه‌های رفتاری متمایز می‌سازد.

اصولاً وقتی از "هنر" یاد می‌شود، جنبه‌های آموزشی آن نسبت به "فن" کم‌تر است. بنابراین اگر بگوییم «هنر داستان‌نویسی»، خواه ناخواه انتظار یاد دادن و یاد گرفتن در آن به خاطر ماهیتی که در واژه‌ی «فن» وجود دارد، برای داستان‌نویسی، ویژگی و خاصیت آموختنی قایل می‌شویم.

اصطلاح «کارگاه» داستان و یا شعر، با این زمینه‌ی ذهنی و با این معنی از داستان‌نویسی و این تلقی، معنا پیدا می‌کند.

اما با این همه، هیچ کارگاهی آموزنده‌تر و کاراتر از خواندن داستان نیست.

فشرده‌ی آن‌چه که نوشته شد را به این شکل دسته‌بندی می‌توان کرد:

- داستان‌نویسی، آمادگی و استعدادی فطری را طلب می‌کند. تکنیک داستان‌نویسی به شرط آن‌که عنصر علاقه و توان پیگیری در نویسنده موجود باشد، یادگرفتنی و یاددانی خواهد بود.

- ذوق و قریحه، نوآوری، مطالعه‌ی فراوان و مستمر، آگاهی از مسایل انسانی و جامعه‌شناسی، داشتن نثری خوب و پخته. از شرط‌های دیگر نویسندگی به طور عام و داستان‌نویسی به طور خاص به شمار می‌رود.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که نویسندگی به عنوان رفتاری عملی و نوشتنی از دوران کودکی و نوجوانی به صورت توانی نهفته در دانش‌آموزان وجود دارد. آموزگاران و دبیران آگاه و علاقه‌مند به ویژه دبیران و آموزگاران درس‌های ادبی مانند انشاء می‌توانند آمادگی‌ها و استعداد‌های پنهان هنری و ادبی (داستان‌نویسی و شعر سُرایی) را در میان دانش‌آموزان کشف کنند و رشد دهند.

اما کم‌علاقگی و بی‌مهارتی بسیاری از دبیران درس‌های ادبی و هنری به داستان‌نویسی و نداشتن برنامه‌ی هدفمند در این زمینه از سوی نویسندگان متن‌های درسی، سبب شده تا به داستان‌نویسی و شعر سُرایی بهای شایسته‌ای داده نشود. هر چند ادارات آموزش و پرورش در این سال‌ها، مسابقه‌ها و جشنواره‌هایی در زمینه‌ی داستان‌نویسی برگزار می‌کند و این کار استعداد‌های

موجود را کشف و شناسایی می‌کند، ولی در کنار این رفتار و بیش‌تر از آن باید متن‌های درسی، میزان دانش آموزگاران و دبیران درس‌های ادبی و چخته‌ی کتابخانه‌های مدارس را برای سوق دادن دانش‌آموزان علاقه‌مند به مقوله‌ی آفرینش‌های ادبی و هنری، تغییر داد و تقویت کرد.

تشکیل دادن محفل‌ها و شب‌های داستان‌خوانی در کلاس‌های فوق برنامه‌ی مدارس می‌تواند به رشد و تعالی هنر داستان‌نویسی در میان دانش‌آموزان و نویسندگان، کمک کند.

تهیه و تألیف کتاب‌های داستان و کتاب‌های آموزش داستان‌نویسی برای دانش‌آموزان نیز بی‌تأثیر نخواهد بود.

کتابی که در دست دارید با این هدف و با این نگرش نوشته شده است. امید است با مطالعه‌ی این کتاب، بخشی از نیازهای نوجوانان و دانش‌آموزان در زمینه‌ی هنر داستان‌نویسی برآورده و برطرف شود. در پایان از همه‌ی خوانندگان این کتاب می‌خواهم کاستی‌ها و کمبودهای مباحث این کتاب را یادآوری نمایند تا در چاپ بعدی، به کار گرفته شود.

روح‌الله مهدی پورعمرانی

تابستان ۱۳۸۴ - تهران

فصل اول

قالب‌های نوشتن

همان‌طور که در پیش‌گفتار خواندید، همه‌ی جنبه‌های داستان‌نویسی قابل آموزش نیست. تنها تکنیک‌های داستان‌نویسی را می‌توان آموخت و آموزش داد. ولی در این نوشتار، پیش از آن که ابزارها و عناصر داستان‌نویسی را به بحث بگذاریم، سر آن داریم که جایگاه داستان را در میان انواع و قالب‌های نگارشی پیدا کنیم و نشان دهیم.

به‌طور کلی، قالب‌های نگارشی عبارتند از:

۱. مقاله
۲. گزارش
۳. تاریخ
۴. شعر
۵. قطعه‌ی ادبی
۶. سفرنامه
۷. نمایش‌نامه (بازی‌نامه)، ادبیات نمایشی
۸. فیلم‌نامه (سناریو)
۹. سرگذشت‌نامه (بیوگرافی)
۱۰. نامه‌نگاری
۱۱. خاطره‌نویسی

۱۲. تک‌نگاری

۱۳. یادداشت روزانه

۱۴. قصه

۱۵. حکایت

۱۶. داستان.

این قالب‌ها، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند. با همه‌ی تفاوت‌های ریز و درشتی که این قالب‌های نگارشی با هم دارند، در یک چیز مشترک‌اند و آن بُن‌مایه‌های آفرینشی است. یعنی همه‌ی این آثار از ذهن و زبان نویسنده‌ای تراوش کرده‌اند و خلق شده‌اند. هرکدام از این قالب‌های نگارشی و ادبی در طول قرن‌ها و با تجربه‌ها و مهارت‌ها و نیازهای فردی و اجتماعی نویسندگان به این جا رسیده‌اند. به بیانی دیگر، این قالب‌ها و انواع نوشتن، همیشه به این شکل و شمایل نبوده‌اند. تکامل پیدا کرده‌اند.

در هر دوره از تاریخ اجتماعی، نیازهای روحی و روانی متفاوتی وجود داشته که شکل‌های گوناگون آثار ادبی و هنری و از جمله داستان را به وجود آورده است. شاید در نگاه اول این طور تصوّر شود که دانستن و شناخت همه‌ی قالب‌های نگارشی برای هنرآموزان داستان‌نویسی لازم نباشد، ولی تجربه نشان داده است که هر چه علاقه‌مندان به داستان‌نویسی گونه‌های متنوع نوشتن و قالب‌های نوشتن را بهتر و بیش‌تر بشناسند، هم در نوشتن داستان توانایی بیش‌تری پیدا می‌کنند و هم متن داستانی را از متن‌های دیگر و غیر داستانی باز می‌شناسند و این دو کمک می‌کند تا داستان نوشته شده، پاکیزه و کامل شود.

بنابراین در این فصل، به صورتی خلاصه و گذرا، تا حدّی که ما را به هدف‌های گفته شده برساند، قالب‌های نگارشی را معرفی می‌کنیم و برای هرکدام نیز نمونه‌ای می‌آوریم.

۱. مقاله

الف) کلیات

مقاله، نوشتاری است که براساس مشاهدات و یا ذهنیت یک نفر از یک حادثه و یا گزارش، نوشته می‌شود. نویسنده‌ی مقاله سعی می‌کند نوشتار خود را به یک سری اسناد و اطلاعات و مدارک پیوند بزند تا جنبه‌های علمی آن بیش‌تر شود و دیگران بتوانند در نوشته‌ها و سخنان خود از آن با جرأت و اطمینان یاد کنند و شاهد مثال بیاورند.

موضوع برای نوشته مقاله، فراوان است. مقاله‌ها براساس موضوع تقسیم‌بندی می‌شوند. برای همین است که مقاله‌های ادبی، تاریخ، اجتماعی، علمی، سیاسی، اقتصادی، فلسفی، رفتاری، تربیتی، آموزشی و... داریم. بعضی از نویسندگان بیش‌تر به نوشتن مقاله علاقه دارند. مقاله به عنوان یک قالب نوشتن، ویژگی‌هایی دارد که آن را از سایر قالب‌ها، متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها به طور خلاصه عبارتند از:

۱.۱. مقاله، متنی «مستقیم‌گو» است.

مقاله‌نویس در لفافه سخن نمی‌گوید. او آن چه را که در ذهن خود دارد، از سیر تا پیاز، بازگو می‌کند.

۱.۲. در مقاله، شخصیت‌پردازی وجود ندارد.

۱.۳. در مقاله، ردّ پای نویسنده دیده می‌شود.

۱.۴. مقاله‌نویس در پایان متن، می‌کوشد نتیجه‌گیری کند.

او با این کار برداشت خود را درباره‌ی موضوعی که مطرح می‌کند، به خواننده القاء می‌کند. این نتیجه‌گیری، آشکارا و مستقیم صورت می‌گیرد، برای همین است که می‌گوییم مقاله رویکردی مستقیم دارد و مستقیم‌گو است.

۱.۵. موضوع مقاله می‌تواند ارتباط مستقیم با انسان نداشته باشد. مانند موضوع تأثیر آلودگی آب‌ها روی زندگی جانوران آبرزی و یا تأثیر قطع بی‌رویه‌ی درخت‌های جنگلی و از بین بردن پوشش گیاهی در جاری شدن سیل

و امثال آن.

۱.۶. عنوان مقاله، معمولاً، بیانگر خلاصه‌ای از متن مقاله و نشان دهنده‌ی نوع نگرش نویسنده درباره‌ی موضوع است.
(ب) نمونه:

نمی‌دونی تا کجا میره!

قل قل قل، قلقلکه،

یه تیلای با نمکه!

پانداره با سر میره!

بدو بگیرش که در میره!

* * *

خوب، این تیلای مال کیه!

کجا میره؟ دنبال کیه؟

* * *

ای وای! چی شد که وایساد؟

رفتو بردش از یاد!

تسلیله بی گناهه،

همه‌ش تقصیر راهه،

نه صافه و نه هموار،

می‌ایسته تیلای ناچار!

بزن بهش تلنگر،

دوباره میخوره سُرا!

روان‌شناسان کودک، در باب چند و چون تأثیرپذیری نوباوگان، از آثار ادبی، تقریباً اتفاق نظر دارند که شکل و عناصر شکلی بیش از مضامین و محتوا بر روان بچه‌ها تأثیر می‌گذارد. این واقعیت را تأثیرات ژرفی که لالایی‌ها بر آنان بر جای می‌نهند به اثبات می‌رسانند. کودکان شیرخواره تقریباً از مفاهیم لالایی‌ها هیچ در نمی‌یابند و تنها شنفتن آهنگ موسیقایی و طنین الفاظ

آن‌ها، افسون‌شان می‌کند و از عالم خود آگاهی بیداری به جهان ناخودآگاهی خواب می‌برد. اگر ما بزرگ‌ترها بیش‌تر از دروندهای سروددهای شاعران لذت می‌بریم، آنان از بیرونه‌های این آثار محظوظ می‌شوند. با این حساب شعر برای کوچک‌ترها، به مثابه‌ی گونه‌ای از موسیقی است و هر چه خردسال‌تر باشند، در لحظه‌های رویارویی با شعر، با معانی آن کم‌تر ارتباط برقرار می‌کنند. کرد و در این میان آن چه افسون‌شان می‌کند، آوای واژه‌ها و گونه‌گونی بند و بست طنین الفاظ است.

وزن، قافیه، ردیف، آرایه‌های لفظی و در یک کلام وجه فونولوژیک زبان است که آنان را تسخیر می‌کند و وجه معنی‌شناختی زبان و نیز سامانه‌های مربوط به آرایه‌های معنوی بدیعی و بیانی بر آنان اثری چند هیچ می‌گذارد. به همین دلیل است که در ارتباط با شعر وضع‌شان با بزرگ‌ترها بسیار متفاوت است. فی‌المثل وقتی ما شعری را می‌خوانیم، ابهام‌های معنایی آن را برای ما ناگوار خواهد بود و همین، نقصان التذاذ ما از آن را باعث می‌آید، اما برای کودکان این گنگی‌ها به هیچ وجه از میزان التذاذشان از شعر نمی‌کاهد. حتی می‌توان گفت به نوعی از معماگونه‌ی آن بیش‌تر لذت می‌برند.

در ادبیات فولکلوریک سرزمین ما، بیش‌ترین شعرها و داستان‌ها با «یکی بود، یکی نبود» آغاز می‌گیرند و با «کلاغه به خونه‌ش نرسید» پایان می‌پذیرند. به تقریب می‌توان ادعا کرد که هیچ کودکی معانی این جمله‌ها را دریافت نمی‌کند؛ اما هیچ کودکی نیز از این که معانی‌شان را نمی‌داند به پرسیدن برانگیخته نمی‌شود. این نمودار آن است که برخورد کودکان خردسال با شعر برخوردی شکل‌گرایانه است. تقریباً همه‌ی مثل‌های کودکان، از معانی دقیق و درستی برخوردار نیستند، بچه‌ها نمی‌دانند «اتل مثل توتوله» یا «اتل توت و مثل» و مماثلات آن‌ها، چه معنایی را با خود یدک می‌کشند. اما این عدم وقوف، باعث نمی‌آید تا از شنفتن اصوات‌شان لذت نبرند. وقتی کودکی پنج شش ساله بودم، هنگام یادگیری برای بازی‌هایی که می‌کردیم الفاظی را به کار می‌بردیم که بعد از پنجاه و چند سال هنوز هم معانی‌شان را بلد نیستم.

آنی، مانی، گفتانی،

کی یای به رفتان،

اسکان، مسکان، پی، لیس، کان

جالب این است که به یاد نمی‌آورم حتی یک بار کسی از میان ما این پرسش برایش پیش آمده باشد که این هجاهای هم‌آهنگ چه مفهومی را بیان می‌کنند. می‌خواهم بگویم همین معماگونه‌گی، این صداها را در گوش ما، همانند مانترایی مقدس و آسمانی طنین‌انداز می‌کرد.

بی‌گمان این معماگونه‌گی است که به جای اسیر کردن شنونده در یک معنی و مفهوم مشخص، در وی احساس برخورداری از آزادی ادراک را فراهم می‌آورد و همین به تخیل او، پر و بال می‌دهد و بالیدن خیال، حظ هر چه انبوه‌تری را برای روان وی تدارک می‌بیند.

گذشته از این تفاوت موجود میان حالت روانی ما، در برخورد با شعر، با حال روحی بچه‌ها، در پیوند با تأثیر پذیری از تکرار است. تکرار مطلوب طبع آنان است، حال آن که ما در بسا موارد، از وجود مکررات در شعر، حسی نامطبوع داریم و همین تفاوت احساسی است که خود به خود به تفاوت ادراکی میان ما و آنان می‌انجامد. این گوارایی تکرار را از انبوهی لذتی که کودکان از اسباب‌بازی‌هایی که همواره یک صدا از خود در می‌آورند از قبیل «وغ وغ ساماب» یا عروسک‌هایی که تنها می‌توانند قه‌قه‌قه بخندند یا حق‌حق گریه سر دهند، می‌برند می‌توان دریافت کرد. قدمای اندیشمند ما نیز متوجه این تفاوت‌ها بوده‌اند. مولانا جلال‌الدین در کتاب «فیه مافیه» به این مسأله اشاره دارد که اطفال در برخورد با دوروبر خود بیش‌تر نگران امور ظاهری‌اند و چندان اهل تأمل در درونه‌ی پدیدارها نیستند: «کودکان که باگردکان بازی می‌کنند، چون مغزگردکان یا روغن‌گردکان به ایشان دهی، رد می‌کنند که گردکان آن است که جغ جغ کند و این را بانگ و جغ جغی نیست.» این تمثیل در عین حال می‌تواند نمایشگر درک مولانا از تکرارپسندی بچه‌ها نیز باشد چون صدای حاصل از برخورد گردوها به هم، یکسان و مکرر است.

پس از بیان این مقدمات می‌خواهم بگویم وزن، در مین عنصر سبکی شعر، بیش از همه بر روان کودک اثر می‌گذارد و هر دوروند احساسی و درکی دهی وی را زیر تأثیر خود قرار می‌دهد و بد صیقل خوردگی هر چه بسن تر روش می‌انجامد^۱.

کارگاه شماره یک:

الف) مقاله‌ی «نمی‌دونی تا کجا می‌ره» را از کتاب معرفی شده، بخوانید و به این پرسش‌ها پاسخ دهید:

۱. موضوع مقاله درباره‌ی چیست؟
۲. نویسنده‌ی مقاله در پایان چگونه نتیجه‌گیری کرده است؟
۳. شما چه نتیجه‌ای از مقاله گرفته‌اید؟
۴. درباره‌ی یکی از موضوعات مورد علاقه‌ی خود، مقاله‌ای بنویسید.

۲. گزارش

الف) کلیات

گزارش، یک متن نگارشی است که مایه‌ی اصلی آن حادثه‌ای بیرونی است. ابزار اصلی این قالب نگارشی، مشاهده‌ی مستقیم است. فکر کنید که شخصی دوربین همراه دارد و حادثه‌ای را در ذهن دوربین‌اش ثبت و ضبط می‌کند و یا فردی با روبه‌رو شدن با یک رویداد آن را روی کاغذ و یا در دفتر کوچک یادداشتش می‌نویسد.

گزارش چند نوع است:

- ۲.۱. گزارش خبری. خبرنگاران روزنامه‌ها و مجله‌ها و رادیو و تلویزیون نمونه‌های خوبی برای گزارشگری به شمار می‌آیند. گزارش‌های خبری ممکن

۱. سزایی، قدمعلی، از هرگز تا همیشه، صص ۲۶۲-۲۵۹.

است گفتاری (کلامی) باشند و یا دیداری (تصویری).

۲.۲. گزارش هم به علت استفاده‌ی مستقیم از واقعیت و حادثه‌ی موجود بیرونی، متنی «مستقیم‌گو» است. یعنی نویسنده‌ی گزارش (گزارشگر) ناگزیر است تا موضوع گزارش و دیده‌های خود را مو به مو بیان کند.

۲.۳. عواطف و احساسات نویسنده‌ی گزارش در متن آن نمود عینی دارد. بنابراین نویسنده‌ی گزارش علی‌رغم مستقیم‌گویی و واقع‌پردازی، در متن آن دخالت می‌کند و رد پا به جا می‌گذارد.

۲.۴. متن گزارشی، جنبه‌های شخصیت‌پردازی ندارد یا آن که ممکن است گزارشگر، از آدم‌های موضوع گزارش توصیفی ظاهری کرده باشد.

۲.۵. گاهی در بعضی از متن‌های گزارشی، نویسنده دست به نتیجه‌گیری می‌زند.

۲.۶. عنصر تخیل در نوشتن متن گزارشی، نقشی ندارد.

«گزارش کار»، رایج‌ترین متن گزارشی در اداره‌ها و کارخانه‌ها و مدرسه‌هاست که کارکنان و مدیران براساس شرح وظایف شغلی خود ناگزیرند که آن را بنویسند و ارایه بدهند.

(ب) نمونه:

گزارش جشن تیرگان امسال (۱۳۸۳)

روز سیزدهم تیرماه ۱۳۸۳ طبق قرار قبلی، [مجله‌ی] جشن کتاب و [انتشارات] کاروان و دوستانش جشن تیرگان را در تالار بتهوون خانه‌ی هنرمندان برگزار کردند که حرف‌ها و حدیث‌ها و تعریف‌های فراوانی به دنبال داشت. هدف‌مان این بود که با فراموشی مبارزه کنیم و نگذاریم سنت‌های زیبایی که داشته‌ایم و داریم، در بحران دنیای نو فراموش شوند و کم‌کم از بین بروند. قبلاً با جشن یلدا شروع کرده بودیم که شد یک جشنواره‌ی ادبی سالانه. بعد فکر کردیم همه (یا خیلی‌ها) از مراسم شب چله خبر دارند و بر گزارش می‌کنند اما جشن‌هایی هم هست که اهمیت‌شان از یلدا کم‌تر نیست، ولی از یاد رفته‌اند. با جشن تیرگان شروع کردیم که غیر از همقرانی روز تیر با

ماه تیر، سه‌مناسبت مهم دیگر هم داشت. دیدیم سرگ، روز صبح و مراسم ارضی ایران، روز نویسنده و روز باران است. (بعد از این که مراسم تیرگان را گرفتیم، نیمه باران از همان شب شروع شد و کم‌کم رعد و برق و باران هفت‌هفته بعد، تهران در اوج گرمای تابستان، زیر باران و رعد و برق و باران، کنی صف کرد).

روز سیزدهم تیرماه، ساعت چهار و نیم بعد از ظهر، جشنی تهنیتی در یک هزار نفر از علاقه‌مندان در خانه‌ی هنرمندان ایران جمع شدند. ضیق قرار قبلی، قرار بود دوستان با شش نویسنده‌ای که اعلام شده بود، ملاقات کنند. آن قدر فشار جمعیت زیاد بود که بیش‌تر جمعیت بیرون سالن ماندند و ر طریق صفحه‌ی نمایش بزرگ، مراسم را دنبال کردند. هوا هم خیلی گرم بود. البته بیرون سالن وضع بهتر بود. داخل سالن که به 'صُف' تجهیزت خانه‌ی هنرمندان شده بود عین حمام سونا. به هر حال تا قبل از جشن تیرگان، اپوش (دیو خشک‌سالی) داشت بیداد می‌کرد و قرار بود بعد از تیرگان، 'تیشتر' بیاید و دخلش را بیاورد و هوا خنک بشود که شد.

مراسم ساعت یک ربع به پنج شروع شد. به مناسبت این که تیرگان روزی است که آرش کمانگیر، پهلوان اسطوره‌ای ایران، تیری انداخت که تمامیت ارضی ایران را حفظ کرد، شعر زیبای آرش کمانگیر، اثر زنده‌یاد سیاوش کسرایی خوانده شد. این شعرخوانی تأثیر خوبی بر حاضران گذاشت، طوری که در پایان مراسم همه اصرار داشتند که دوباره این شعر خوانده شود.^۱

۱. به نقل از: ماهنامه‌ی فرهنگی، هنری جشن کتاب، شماره‌ی ۹، مرداد ۱۳۸۳، صص ۳۱-۳۰.

کارگاه شماره دو:

۱. تاکنون چند گزارش خوانده‌اید؟
۲. گزارشی که خوانده‌اید را خلاصه کنید.
۳. از جلسه‌ی امتحان خود گزارشی تهیه کنید و در کلاس درس بخوانید.
۴. سعی کنید متن کامل گزارش جشن تیرگان را پیدا کنید و بخوانید.

۳. تاریخ

الف) کلیات

تاریخ نویسی از دیرباز یکی از دغدغه‌های نویسندگان بوده است. تاریخ نگاران از این قالب همواره برای نقل حادثه استفاده می‌کنند. تاریخ را می‌توان به مسافری تشبیه کرد که بدون توقف از این سرزمین به آن سرزمین می‌رود. این مسافر قدیمی و تیز پا در مسیر طولانی و همیشگی‌اش در منزل‌های کوچک نمی‌ایستد و به اتفاقات ریز و کوچکی که در آن منزل‌ها می‌گذرد، خود را مشغول نمی‌کند. اگر مقاله و گزارش جزیی نگر و جزیی گرا هستند، تاریخ، متنی کلی نگر و کلی گرا است.

۳.۱. در متن تاریخی، حادثه‌ها و رویدادها توسط نویسنده (مورخ / تاریخ نگار) دست چین می‌شوند. همان گونه که گفته شد تاریخ به سرفصل‌های برجسته و بزرگ زندگی اجتماعی بشر سر و کار دارد. مانند پیدا شدن تمدن‌ها، جنگ‌ها، انقلاب‌ها، شکست‌ها، پیروزی‌ها و...

۳.۲. نیروی تخیل تاریخ نویس در متن تاریخی نقشی ندارد.

۳.۳. نویسنده‌ی متن‌های تاریخی، موضوع گیری و جهان بینی خود را در ساخت و پرداخت رویدادها دخالت می‌دهد.

۳.۴. شخصیت‌های متن‌های تاریخی، واقعی هستند. یعنی در جهت بیرون از ذهن نویسنده وجود دارند. بنابراین تاریخ نویس به معنای واقعی شخصیت پردازی نمی‌کند. او گاهی این شخصیت‌ها را کم رنگ یا یُسر رنگ (رتوش) می‌کند. ریشه‌ی این کم رنگ و یا یُسر رنگ کردن، علاقه، برداشت، جهان بینی و موضع گیری تاریخ نویس است.

۳.۵. در نوشتارهای تاریخی، جنبه‌های پند و اندرز و نتیجه گیری‌های آشکار وجود دارد.

۳.۶. متن تاریخی، متنی مستقیم گو به حساب می‌آید.

۳.۷. نوشته‌های تاریخی سرد و خشک و خشن هستند. اما داستانی که درباره‌ی وقایع تاریخی نوشته می‌شود، جذاب و خواندنی است. علت کسالت آوری و بی روحی نوشته‌های تاریخی از آن جا ناشی می‌شود که نویسندگان تاریخ (بیش تر آن‌ها) فقط تاریخ محض را می‌نویسند؛ یعنی به بیان واقعیت‌ها و منتقل کردن اطلاعات می‌پردازند و مردم را فراموش می‌کنند، ولی داستان نویس در کتاب اطلاعات و واقعیت‌ها، که اساس کار او هستند، توجه اصلی‌اش به مردم است.

۳.۸. در بعضی از متون تاریخی مانند «تاریخ بیهقی» جنبه‌های داستانی فراوانی دیده می‌شود. از جمله بخش «ذکر بردار کردن حسنک و زیر» و «قضیه سیل غزنین» و چند مطلب دیگر.

ب) نمونه:

قیام کوروش بر شاه ماد

کوروش مصمم شد پارس را بر ماد بشوراند و برای اجرای این فکر، نامه‌ای خطاب به خود از طرف پادشاه ماد ساخت. بدین مضمون که شاه مزبور تمام پارس را به او می‌سپارد و تمام مردمان پارس باید از او اطاعت کنند. پس از آن بزرگان پارس را جمع کرده نامه را برای آنان خواند و در حال به تمام رؤسای طوایف امر کرد که مردان خود را به داس مسلح کرده نزد او آرند. وقتی که آن‌ها آمدند، امر کرد ۳۷۰۰ متر زمین را از علف هرزه و خار و خشک پاک

کنند. آن‌ها چنین کردند. روز دیگر آن‌ها را به سوری [میهمانی] دعوت کرد و تمام حشم [گوسفند و گاو] پدر خود را سر بریده ناهار خوبی به آن‌ها داد. پس از این که آن‌ها خوب خوردند و استراحت کردند، کوروش آن‌ها را نزد خود بخواند و گفت:

«کدام روز را خوش‌تر دارید، امروز یا دیروز را؟»
آن‌ها گفتند:

«شکی نیست که امروز را، چه دیروز از رنج بسیار به کلی خسته بودیم و امروز غذای لذیذ خورده استراحت کردیم.»
کوروش گفت:

«دیروز شما حاکی از رقیّت [بردگی] و بندگی شما است نسبت به ماد و امروز شما شبیه آتیه‌تان، اگر به حرف من رفته و بر ماد شوریده خود را آزاد کنید، چه شما از مادی‌ها از حیث صفات جنگی کم‌تر نیستید.»
چون مردم پارس مدت‌ها بود که از تسلط مادی‌ها ناراضی بودند، سخن کوروش بسیار مؤثر افتاد. قیام پارس بر ماد شروع شد و کوروش سردار پارسیان گردید...^۱

کارگاه شماره سه:

- در متن تاریخی که خوانده‌اید به پرسش‌های زیر پاسخ دهید:
۱. نویسنده‌ی تاریخ چه استدلالی برای قبولاندن مطلب خود ارایه داده است؟
 ۲. از متن کوتاه تاریخی که خوانده‌اید، چه پند یا پیامی دریافت کرده‌اید؟
 ۳. کتاب تاریخ بیهقی را پیدا کنید و داستان میل غزنه را بخوانید.
 ۴. آیا شخصیت‌های این متن تاریخی، واقعی و باورپذیر به نظر می‌رسند؟

۱. پیرنیا (مشیرالدوله)، حسن، ایران باستان (کتاب دوم، کوروش کبیر)، صص ۲۳۹-۲۳۸.

۴. شعر

الف) کلیات

نوشته‌ای است آمیخته با خیال که دارای موسیقی باشد. بعضی‌ها شعر را کلامی خیال‌انگیز و با قافیه و دارای وزن دانسته‌اند. ارسطو، شعر را نوشته‌ای می‌داند که عنصر تخیل در آن وجود داشته باشد. همین فیلسوف معتقد بود که اگر سخنی فقط وزن داشته باشد و از عنصر حبس بی بهره باشد، دیگر شعر نیست، بلکه نظم است. ابوعلی سینا در کتب هند شعر را سخنی می‌داند که خیال‌انگیز باشد و از سخنانی موزون [وزن‌دار] و متساوی ساخته شده باشد.

خواجه نصیر توسی در کتاب «اساس الاقتباس» نوشت: شعر از نظر اصل منطق، کلام خیال‌انگیز است و در عرف مردم، کلامی موزون و مفتّ [قافیه‌دار].

پس از نیمایوشیج [علی اسفندیاری] بنیان‌گذار شعر نوین ایران، که سال‌ها در راه شناساندن نظریه‌ی نو خود درباره‌ی شعر فارسی زحمت کشید و سرزنش‌های فراوانی را نیز از زبان دوستان و دشمنان خود شنید. دکتر شفیعی کدکنی تعریف کوتاهی از شعر ارایه داده است. او می‌گوید:

«شعر، گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.»

بنا بر تعریف بالا، چند عنصر در شعر وجود دارد:

- ۴.۱. وجود داشتن عاطفه یا احساس و اندیشه‌ای که بیان کردن آن هدف شاعر است. وجود این عنصر سبب می‌شود که شعر از سخنان آهنگین ولی بی معنی باز شناخته شود. مانند بیت زیر:

«حرفِ عله را سه دان ای طلبه

«واو» و «یا» و «الف» منقلبه

[ای دانش‌آموز! بدان که حرف عله، سه تاست؛

«واو» «ی» و «الف» منقلبه]

با نواختن نخستین آلات موسیقی که شبیه ابزار کار بوده، خواسته‌ی ساده‌ی مسأله‌ای ثابت شده است.

(ب) نمونه‌ها:

یک (نمونه‌ی کلاسیک (دارای وزن و قافیه)

ای وای بر اسیری کز یاد رفته باشد

در دام مانده باشد، صید رفته باشد

آواز تیشه امشب از بیستون نیامد

شاید بد خواب شیرین، فرهاد رفته باشد.

حزین لاهیجی

(دو) نمونه‌ی شعر نو فارسی

«آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته، شاد و خندانید.

یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان

یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید

آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید

نان به سفره، جامه‌تان برتن

یک نفر در آب می‌خواند شما را...^۱»

کارگاه شماره چهار:

۱. متن کامل شعر «آی آدم‌ها» را در مجموعه شعرهای نیمایوشیج پیدا کنید و بخوانید.

۲. عناصر خیال را در این شعر پیدا کنید و بنویسید.

۳. در شعر حزین لاهیجی چه آرایه‌ای (صنعتی) به کار رفته است؟

۴. قافیه‌ها و ردیف‌ها را در شعر حزین لاهیجی پیدا کنید.

۵. سعی کنید شعری درباره‌ی درخت بنویسید.

این بیت وزن دارد. قافیه دارد. طول و اندازهی مصرع‌های آن هم مساوی است. ولی هیچ عاطفه و تخیلی در آن وجود ندارد. برای همین به آن شعر نمی‌گویند.

۴.۲. تخیل که قدرت ذهن شاعر است برای آن که میان جهان بیرونی، طبیعت و اشیای پیرامون خود و مفاهیم ذهنی خود روابط کشف کند و میان آن‌ها ارتباط برقرار نماید.

عنصر تخیل سبب می‌شود تا تعریف و تعبیر دیگری از جهان ارایه شود و بیان جدید با بیان عادی و متداول تفاوت کند.

۴.۳. زبان شاعرانه. شاعر برای بیان کردن عاطفه و تخیل خود، زبانی استفاده می‌کند که در آن از تمامی امکانات و توانایی‌ها مانند خاصیت پیوند واژه‌ها برای آفریدن ترکیب‌های نو و انعطاف‌پذیری از نظر ارکان جمله و نحو کلام و جا به جا کردن اجزای جمله بهره‌برد.

۴.۴. موسیقی یا آهنگ شعر گاهی عروضی است و گاهی هم موسیقی داخلی است. موسیقی داخلی در شعر، ارتباط و تناسبی است که میان حروف بی صدا و صدادار کلمات به وجود می‌آید.

۴.۵. شکل شعر همان قالب‌های شعر است مانند رباعی، مثنوی، غزل، نیمایی، سپید و ...

۴.۶. زبان شعر، کوتاه و فشرده و تصویری است.

۴.۷. شعر، معمولاً، متنی مستقیم‌گو نیست.

جامعه‌شناسان بر این باورند که شعر، حاصل کار دسته جمعی انسان‌های اولیه و نتیجه‌ی هماهنگی حرکات منظم آن‌ها و ابزار کار و در آمیختن صداهای آن‌ها با اصوات و کلماتی است که به طور طبیعی و خود به خود در حین کار کردن همراه با نفس زدن‌ها، از حنجره بیرون می‌داده‌اند.

این اصوات بر اثر منظم بودن فاصله‌ها، خود به خود به پاره‌های مساوی تقسیم شده و شکلی موزون به خود گرفته و به تدریج به صورت آوازهای دسته جمعی در آمده که در مراسم مختلف قبیله‌ای، همراه با رقص و آواز و

۱. نیمایوشیج، مجموعه اشعار نیمایوشیج، صص ۳۰۱-۳۰۲.

۵. قطعه‌ی ادبی

الف) کلیات

نوشته‌ای است توصیفی و توضیحی که زبانی ادبی و شعرگونه دارد و از تعبیرها و تشبیه‌های کلیشه‌ای و رایج سرشار است.

قطعه‌ی ادبی، طرح داستانی ندارد. مضمون بیش‌تر قطعه‌های ادبی شرح عشق‌های سوزناک و حال و هوای رمانتیک جوانی و نوجوانی با احساسات پیخته و پرورش نیافته‌ی نویسندگان آن‌هاست. این قالب نگارشی از سال ۱۳۰۰ به بعد در نشریات و مجله‌ها، رواج یافت و امروزه کم‌کم دارد از رونق می‌افتد.

علت اصلی رواج این قالب ادبی، شعرهایی بود که به زبان فارسی ترجمه می‌شد. در ترجمه‌ی فارسی آن شعرها، شیوه‌ی نوشتن مصراع‌ها رعایت نمی‌شد و عده‌ای از نویسندگان که نه شعر عروضی و کلاسیک می‌نوشتند و نه شعر نیمایی، به نوشتن این قالب روی آوردند. آن سال‌ها گاهی به این نوع نوشته‌ها، شعر نثرواره می‌گفتند، ولی بعدها به نام قطعه‌ی ادبی معروف شد. در حال حاضر شاعران و نویسندگانی مانند قیصر امین‌پور، مهدی شجاعی، سید علی صالحی، حسن حسینی، ضیاءالدین شفیعی و محمدرضا مهدی‌زاده در این قالب نگارشی هم‌کار می‌کنند.

نکته‌ی جالب در مورد قطعه‌ی ادبی یا نثر ادبی آن است که بعضی از داستان‌نویسان در داستان‌های خود از این قالب استفاده کرده‌اند. به عنوان مثال محمود دولت‌آبادی در قسمت‌هایی از رمان «کلیدر» و محسن مخملباف در رمان «باغ بلور» و منیر و روانی‌پور در بعضی از داستان‌هایش این شیوه را به کار برده‌اند.

ب) نمونه:

نامه‌ای به...

از محمدرضا مهدی‌زاده (نثرنویس معاصر)

کسی که در دور افتاده‌ترین ناحیه‌ی روحم ایستاده است و به من می‌نگرد. صدایش می‌کنم. پرنده‌ای بر طارم صدایم می‌شنید و بر خاک می‌فتد. می‌خواهم حرف بزنم و فریادم را به سدهای مقابل بگویم. اما هر و زده‌ی که ز دهانم خارج می‌شود، آتش می‌گیرد و مرا نصیبه‌ای جز خاکستر آن نیست. باد بی رحمانه خاکستر واژه‌ها را در اطراف می‌پراکند. دعا می‌کنم، زمین آن‌ها را برویاند. به خودم خیره می‌شوم. چقدر شکسته شده‌ام. پر از غبرم. پر از پیچ و خم. حتی آینه هم مرا نشان نمی‌دهد. باید حرف بزنم. باید چیزی بگویم. آه آینه چه همدم خوبی است؛ سکوت می‌کند تا تو بگویی. چه کسی بهتر از من می‌تواند عیب‌های من و دل را به آینه بگوید؟ دردا که نمی‌توانم رو به روی آینه بایستم. کسی که یک عمر در بی خبری نشسته است، ندی ایستادن ندارد.

کاش درخت بودم. درخت‌ها هر روز ایستادن را تجربه می‌کنند. زمین دامن درخت‌ها را رها نمی‌کند، اما آن‌ها مدام به خانه‌ی ابرها سر می‌زنند. باید این نامه را برای تمام آینه‌ها بنویسم. باید این نامه را برای خودم بنویسم. چه کسی بهتر از من می‌تواند حرف‌هایم را بفهمد؟

چقدر شکسته شده‌ام. دیروزها رفته‌اند، ترانه‌های کودکی سکوت کرده‌اند. باغ‌های خردسالی کدر شده‌اند. هم‌بازی‌هایم دست‌شان را به دیواره‌ی آسمان زده‌اند. خیلی دیر شده است. می‌خواهم دنبال روزهای رفته بدم، پاهایم با من نمی‌آیند، دست‌هایم مرا تنها گذاشته‌اند. کسی به من لب‌خند نمی‌زند. دیگر نمی‌توانم شاگرد اول بشوم و ستون خالی روزنامه‌ها را پر کنم. گناهان دور مرا گرفته‌اند. نمی‌توانم نفس بکشم. چرا نسیم زمزمه‌ی عاشقان مرا سبز نمی‌کند؟ احساس می‌کنم در ازدحام آب‌ها صخره‌گون ساکت مانده‌ام. چه کسی می‌تواند بر روی صخره‌ای سخت، گل برویاند؟ چرا سیلی

موج‌ها بیدارم نمی‌کند؟

دیشب خواب دیدم؛ قافله‌ی عطر و آواز که سالیانی پیش از کنارم عبور کرد، در صبح‌ترین نقطه‌ی بهشت بیتوته کرده است.

خیلی دیر شده است. گناهان روح مرا تاریک کرده‌اند. کاش دستی چراغ شبستان دلم را روشن می‌کرد!

کارگاه شماره پنج:

۱. به نظر شما علت اصلی رواج قطعه‌ی ادبی در کلام چه بود؟

۲. مضمون‌های قطعه‌های ادبی بیش‌تر در مورد چیست؟

۳. درد دل‌های یک شاخه گل را در قلب یک قطعه‌ی ادبی بنویسید.

۶. سفرنامه:

الف) کلیات

بعضی از گردشگران و مسافران در حال سفر و یا پس از سفر، دیده‌ها و شنیده‌های خود را می‌نویسند. این دیده‌ها و شنیده‌ها و اطلاعات دیگر، ممکن است درباره‌ی وضعیت جغرافیایی، نوع کسب و کار مردم، آداب و رسوم، نوع ساخت و ساز خانه‌ها و مکان‌های عمومی دیگر، نوع حکومت و قوانین جاری مملکتی و... باشد.

سیاحان و گردشگران فراوانی در طول تاریخ به سرزمین‌های دیگر سفر کرده‌اند که موفق شده‌اند شرح مسافرت‌های خود را بنویسند. به این نوشته‌ها، سفرنامه یا «سیاحت‌نامه» می‌گویند.

مانند سفرنامه‌ی ناصر خسرو قبادیانی، سفرنامه‌ی مارکوپولو، سفرنامه‌ی شاردن، سفرنامه‌ی ناصرالدین شاه قاجار به دماوند و سفرنامه‌های فراوان

دیگر.

۶.۱. سفرنامه، متنی «مستقیم‌گو» است. چون اساس آن دیده‌ها (مشاهدات) و شنیده‌هاست.

۶.۲. با آن که ممکن است نویسنده‌ی سفرنامه خاطرات خود را در طول سفر به همراه احساسات درونی‌اش در متن به کار ببرد. ولی چون او ناگزیر است به واقعیت‌های بیرونی پایبند باشد. کار او را نمی‌توان اثری هنری به حساب آورد. ۶.۳. نویسنده‌ی سفرنامه، جزئی‌نگر است؛ بنابراین در سفرنامه کلی‌گویی جایی ندارد.

۶.۴. با آن که ممکن است بعضی از سفرنامه‌ها در عالم خیال نوشته شوند. مانند «مسالک المحسنین» نوشته‌ی عبدالرحیم طالب‌زاده. ولی عنصر تخیل در نوشتن سفرنامه جایی ندارد.

۶.۵. در بعضی از سفرنامه‌ها از جمله در سفرنامه‌ی ناصر خسرو قبادیانی. جنبه‌های داستانی دیده می‌شود.

۶.۶. متن سفرنامه از آن جا که با واقعیت‌های واقعاً موجود سروکار دارد، نوعی مستندنگاری و عکس‌برداری است، اما در داستان، چنان که بعداً خواهیم دید، واقعیت‌های بیرونی با حقیقت‌های درونی و قوه‌ی تخیل داستان‌نویس در هم می‌آمیزد و واقعیت راستواره‌ی دیگری پدید می‌آید. (ب) نمونه:

وصف اصفهان در سفرنامه‌ی ناصر خسرو

... از آن جا بر فتمیم، هشتم صفر سنه‌ی اربع و اربعین و اربعمائه بود که به شهر اصفهان رسیدیم. از بصره تا اصفهان صد و هشتاد فرسنگ باشد، شهری ست بر هامون نهاده آب و هوایی خوش دارد و هر جا که ده گز چاه فرو برند آبی سرد و خوش بیرون آید و شهر دیواری حصین و بلند دارد و دروازه‌ها و جنگ‌گاه‌ها ساخته و بر همه بارو و کنگره ساخته و در شهر جوی‌های آب روان و بناهای نیکو و مرتفع و در میان شهر مسجد آدینه‌ی بزرگ نیکو و باروی شهر را گفتند سه فرسنگ و نیم است. اندرون شهر همه آبادان که هیچ از وی

کارگاه شماره‌ی شش:

- کتاب سفرنامه‌ی ناصر خسرو را پیدا کنید و بخوانید. آن‌گاه به پرسش‌های زیر پاسخ دهید.
۱. این سفرنامه در چه قرنی نوشته شده است؟
 ۲. چه اطلاعاتی در این سفرنامه وجود دارد؟
 ۳. چه قسمت‌هایی از این سفرنامه قابلیت آن را دارد که به یک داستان تبدیل شود؟
 ۴. چه سفرنامه‌های دیگری سراغ دارید؟ نام ببرید.
 ۵. شرح آخرین مسافرتی را که رفته‌اید، بنویسید و در کلاس بخوانید.

۷. نمایش نامه (بازی نامه)

الف) کلیات

نمایش نامه، داستانی است که عده‌ای بازیگر، ماجراهای آن را با بازی خود نمایش می‌دهند. یعنی داستانی است که برای اجرا کردن و نمایش دادن، نوشته می‌شود.

نمایش نامه پیشینه‌ای تاریخی دارد. عمر نمایش نامه به یونان باستان می‌رسد. نمایش نامه نویسانی مانند "سوفوکل / سوفوکلِس و اورِپید" در یونان باستان (۴۰۸ قبل از میلاد) آثاری نوشتند که تا هنوز دیدنی و خواندنی است.

ویلیام شکسپیر در قرن هفدهم، نمایش نامه‌های جاودان "هملت"، "مکبث"، "اتللو" و "لیرشاه" را نوشت که تا امروز به صورت فیلم سینمایی و نمایش روی صحنه (تئاتر) بارها و بارها اجرا شده‌اند.

در آلمان قرن بیستم هم برتولت برشت، شاعر و داستان‌نویس، نمایش نامه‌های کوتاهی نوشت که شهرت جهانی پیدا کرده‌اند.

خراب ندیدم و بارارهای بسیار و بازاری دیدم از آن صرافان که اندر او دویست مرد صراف بود و هر بازاری را در بندی و دروازه‌یی و همه‌ی محلت‌ها و کوچه‌ها را هم‌چنین در بندها و دروازه‌های محکم و کاروان‌سراهای پاکیزه بود و کوچه‌بی بود که آن را کو طراز می‌گفتند و در آن کوچه پنجاه کاروان‌سری نیکو و دار هر یک بیاعان و حجره‌داران بسیار نشسته و این کاروان که ما با ایشان همراه بودیم یک هزار و سیصد خروار بار داشتند که در آن شهر رفتیم هیچ بارید نیامد که چگونه فرو آمدند که هیچ جاتنگی موضوع نبود و نه تعذر مقام و علو فد و چون سلطان طغرل بیک ابوطالب محمد بن میکان بن سلجوق، رحمة الله علیه، آن شهر گرفته بود، مردی جوان آن جاگماشته بود نیشابوری دبیری نیک با خط نیکو، مردی آهسته، نیکولقا، و او را خواجه عمید می‌گفتند. فضل دوست بود و خوش سخن و کریم و سلطان فرموده بود که سه سال از مردم هیچ چیز نخواهند و او بر آن می‌رفت و پراکندگان همه روی به وطن نهاده بودند و این مرد از دبیران سوری بوده بود و پیش از رسیدن ما قحطی عظیم افتاده بود، اما چون ما آن جا رسیدیم جو می‌درویدند و یک من و نیم نان گندم به یک درم عدل و سه من نان جوین هم. و مردم آن جا می‌گفتند هرگز بدین شهر هشت من نان کم‌تر به یک درم کس ندیده است. و من در همه‌ی زمین پارسی گویان شهری نیکوتر و جامع‌تر و آبادان‌تر از اصفهان ندیدم...^۱

در ایران نیز نمایش‌نامه‌نویسی از زمان انقلاب مشروطیت آغاز شد. "گوهر مراد"، "اکبر رادی" و "بهرام بیضایی" از نمایش‌نامه‌نویسان موفق و پرکار به شمار می‌روند.

۷.۱. نمایش‌نامه، تماماً در حوزه‌ی داستان قرار دارد. با این تفاوت که بیش از داستان، زبانی نمایشی دارد. یعنی زبان و نثر آن در حوزه‌ی «نشان دادن، جا می‌گیرد. ولی بسیاری از داستان‌ها جنبه‌های توصیفی و روایی دارند و در حوزه‌ی «گفتن» جای می‌گیرند.

۷.۲. گفت‌وگو (دیالوگ) در نمایش‌نامه، خط داستانی را به پیش می‌برد. ۷.۳. شخصیت‌پردازی در نمایش‌نامه تا حدود بسیار زیادی از طریق گفت‌وگو انجام می‌شود.

۷.۴. متن نمایش‌نامه بیش‌تر برای اجرای نمایش نوشته می‌شود، اما متن داستان بیش‌تر برای خواندن نوشته می‌شود.

۷.۵. نمایش‌نامه‌نویس ناگزیر است برای یک اجرای خوب، فضاسازی انجام دهد؛ بنویسد که در فلان صحنه، نور از چه زاویه‌ای می‌تابد. شب است یا روز؟ و...

۷.۶. در نوشتن نمایش‌نامه از همه‌ی ابزارها و عناصر داستانی استفاده می‌شود.

۷.۷. مطالعه‌ی متن‌های نمایشی، نیروی تجسم را افزایش می‌دهد.

۷.۸. نمایش‌نامه هم متنی «مستقیم‌گو» است.

(ب) نمونه:

بریده‌ای از «صیادان، نوشته‌ی اکبر رادی»

[دکان گدا علی سماک. ماهی فروش پیر جلوی دکان نشسته.

بیوک وارد می‌شود.]

ماهی فروش: بفرما... همد رقم داریم. دودی، سفید، شور

بیوک: سفید... سفید می‌خواستم.

ماهی فروش: واست ماهی می‌آرم که دُم بزنه.

بیوک: این جا... شب‌ها زود فُرقی می‌سنه؟

ماهی فروش: شباً فقط مسنا و گسنی هد می‌کردن. تو می‌کنه غریبه‌ی

بیوک: من تازه آمدم.

ماهی فروش: پیداس [یک ماهی روی بسجور می‌برد. حفاکس دراز سلان.

بیوک: چند؟

ماهی فروش: آخرش سی.

بیوک: خیلی گنده‌س.

ماهی فروش: اینم یه هوا کوچک‌ترش... بیس و پنش ت

بیوک: [ماهی را معاینه می‌کند] نُج.

ماهی فروش: اینم هژده می‌دم. ریزه‌س اما نره، خوش خور که غری می‌گذرد.]

عابر: مخلصیم.

ماهی فروش: قربونت! ماهی خوبم داریم. تازه. اشبلان‌تر و تمیز

عابر: نه پدر! واسه سرمونم گشاده.

ماهی فروش: [می‌خندد] می‌دونی؟ تو اولین ترکی هستی که دُری ب من چونه می‌زنی. شماها که بابا اربابین.

بیوک: راستش من دار و ندارم همینه.

[ماهی فروش گردن می‌کشد و توی دست بیوک را نگاه می‌کند. بعد ب‌کنفتی ماهی‌ها را بر می‌دارد.]

بیوک: اگه مرا قبول داشته باشی، باقی‌شو آخر هفته می‌دم.

ماهی فروش: اون وخت حضرت آقا را کجا پیداش کنم؟

بیوک: مؤسسه... من اونجام.

ماهی فروش: صحیح... پس تو بچه‌ی مؤسسه‌ای. باشه اگه یه شناس پیدا

کنی، من حرفی ندارم.

بیوک: شناس؟

[با ناامیدی به چپ و راست نگاه می‌کند.]^۱

کارگاه شماره هفت:

۱. نمایشنامه‌ی "خسیس" اثر "مولیر" را پیدا کنید و بخوانید.
۲. مولیر برای شخصیت‌پردازی از چه وسیله‌ای استفاده کرده است؟
۳. هارپاگون چگونه آدمی است؟ از کجا می‌دانید؟
۴. این نمایش‌نامه چند شخصیت دارد؟
۵. نمایش‌نامه‌نویس با چه ابزاری حادثه‌ی داستانی را پیش برده است؟
۶. سعی کنید موضوع یک ساعت کلاس درس را در قالب نمایش‌نامه بنویسید.
۷. آیا می‌توانید این نمایش‌نامه را در کلاس خود اجرا کنید؟
۸. متن ۵ نمایش‌نامه (فارسی یا ترجمه شده) را پیدا کنید و به صورت جمعی بخوانید.

☑ ۸: فیلم‌نامه

الف) کلیات

همان‌طور که از نامش پیداست، نوشته‌ای است که از آن فیلم سینمایی ساخته می‌شود. این نوع ادبی هم، تماماً داستان است. بعضی از فیلم‌نامه‌نویسان، داستان بلند و یا رمانی را که دیگران نوشته‌اند، به صورت فیلم‌نامه در می‌آورند تا کارگردان (فیلم‌ساز) بتواند آن را جلوی دوربین فیلم‌برداری ببرد.

فیلم‌نامه از نظر بیان کردن ماجرا، نمایشی‌تر و تصویری‌تر از نمایش‌نامه است. چرا که زاویه‌ی روایت آن (روای آن) در پیچه‌ی دوربین است.

۱. سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران، صص ۲۳۵-۲۳۳.

فضاسازی و شخصیت‌پردازی آن از اهمیت بالایی برخوردار است. فیلم‌نامه‌نویس جای همه‌ی عناصر و آدم‌ها را مشخص می‌کند. مثلاً می‌نویسد که دوربین از چه زاویه‌ای و حتی از چه ارتفاعی باید حرکات‌ها را ثبت و ضبط کند.

- ۸.۱. متن فیلم‌نامه، جزیی‌نگر و معمولاً مستقیم‌گو است.
- ۸.۲. خواندن نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها، به داستان‌نویس کمک می‌کند تا تصویری و نمایشی به آدم‌ها و اشیاء نگاه کند و لحظه‌پردازی را به یاد بگیرد.
- ۸.۳. فیلم‌نامه‌نویس، بیش‌تر از نمایش‌نامه‌نویس و داستان‌نویس به ریزه‌کاری‌های حرکات‌های آدم‌ها و ماجراها و کنش‌های پردازد.
- ۸.۴. هم نمایش‌نامه و هم فیلم‌نامه، اساس‌شان داستان است. بنابراین نویسندگی نمایش‌نامه و فیلم‌نامه در حقیقت داستانی را بیان می‌کند. یکی با استفاده از صحنه‌ی نمایش و حرکات بازیگران و دیگری دوربین. ولی کار داستان‌نویس دشوارتر و هنری‌تر است، زیرا او ابزاری جز زبان و روایت در دست ندارد و باید بتواند همه چیز را به کمک عنصر روایت و نوشتن بیان کند.

ب) نمونه

بریده‌ای از یک فیلم‌نامه

□ سکانس یک

داخلی - خانه - روز

یک صبح زمستانی، آقای الیاس (۷۰ ساله) از پشت پرده‌ی توری اتاق می‌آید با چشم‌های پُف کرده.

او با صدای بلند عطسه می‌کند و بدون خداحافظی از همسرش که با اخم به او نگاه می‌کند، از خانه بیرون می‌رود.

همسرش غمگینانه به او می‌گوید:

همسر آقای الیاس: توی این برف کجا می‌ری؟ سرما خورده‌ای، مریضی مرد.

نرو بیرون، می‌میری!

آقای الیاس توجهی به حرف همسرش نمی‌کند و مغموم از خانه بیرون می‌رود. همسر با اضطراب از پشت پنجره به بیرون نگاه می‌کند.

خارجی - خیابان و پارک - روز

آقای الیاس بعد از عبور از خیابان یخ‌زده و برف‌گرفته، لرزان به پارک وارد می‌شود. از دور صدای بازی بچه‌ها را می‌شنود. با تبمسی بر لب، به طرف آن‌ها می‌رود. اما از فرط اندوه اشک می‌ریزد. ذهنش به گذشته‌های دور می‌رود:

□ فلاش بک

خارجی - یک باغ - روز

کودکی (یک پسر / کودکی الیاس) خندان در باغ تاب بازی می‌کند.

Δ پایان فلاش بک

□ زمان حال

ادامه‌ی صحنه حضور الیاس در پارک

خارجی - پارک - روز

الیاس غمگین و افسرده به دنبال کسی می‌گردد. به هر سوی پارک می‌رود. هیچ‌کس را نمی‌یابد. از سرما می‌لرزد. دقایقی روی نیمکت می‌نشیند و از سرما می‌لرزد. باد و بوران آغاز می‌شود. الیاس با گام‌های آرام از پارک خارج می‌شود.

کارگاه شماره هشت:

۱. فیلم‌نامه چه تفاوت‌هایی با نمایش‌نامه دارد؟
۲. در فیلم‌نامه تعریف کردن داستان به عهده‌ی کیست؟ در نمایش‌نامه چطور؟
۳. چرا کار داستان‌نویس از کار نمایش‌نامه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس دشوارتر است؟
۴. منظور از فلاش بک چیست؟
۵. در بریده کوتاهی از فیلم‌نامه که در صفحه‌های پیشین خوانده‌اید، چه چیزی باعث شده تا صحنه‌ها را مجسم کنید؟
۶. سعی کنید این فیلم‌نامه را ادامه دهید و به پایان برسانید.

☑ ۹. سرگذشت‌نامه (بیوگرافی)

الف) کلیات

زندگی‌نامه نیز یکی از قالب‌های نویسندگی به شمار می‌رود. در این قالب، نویسنده‌ای سرگذشت و زندگی خودش و یا یکی از مردان و زنان علم و ادب و هنر و سیاست را می‌نویسد.

اگر نویسنده‌ای، سرگذشت خود را بنویسد، به آن متن، زندگی‌نامه‌ی "خودنوشت" یا «اتوبیوگرافی» می‌گویند. و چنانچه نویسنده‌ای سرگذشت چهره‌ای پر آوازه در زمینه‌های علمی و اجتماعی و هنری را بنویسد، به آن متن، «زندگی‌نامه‌ی دیگرنوشت» می‌گویند.

بعضی از زندگی‌نامه‌ها چنان جذاب و دلچسب است که خواننده چند بار آن را می‌خواند و هر بار هم لذت می‌برد.

۹.۱. زندگی‌نامه، خطی داستانی و زبانی روایی دارد.

۹.۲. شخصیت در زندگی‌نامه، شخصیتی واقعی است؛ بنابراین نویسنده‌ی متن در پرداخت شخصیت، کار چندان هنرمندانه و دشواری انجام نمی‌دهد. مخصوصاً اگر کسی بخواهد سرگذشت خودش را بنویسد.

۹.۳. در متن زندگی‌نامه، معمولاً، دخالت نویسنده به ویژه در حذف و اضافه‌ی رویدادها و موقعیت‌ها و زیاده‌روی و کم‌روی در شخصیت‌پردازی و بزرگ و کوچک‌نمایی، هم وجود دارد.

بنابراین متن زندگی‌نامه‌ی خود نوشت، متنی جانبدار به شمار می‌رود.

۹.۴. در زندگی‌نامه نیز مانند گزارش و مقاله و خاطره، تخیل راه ندارد و اساس کار بر نقل کردن واقعیت‌ها و اطلاع‌رسانی است.

۹.۵. نویسنده در متن زندگی‌نامه، به شرح و بیان جامع و همه‌جانبه‌ی زندگی یک شخصیت برجسته می‌پردازد. بنابراین در این قالب، شرح و پرداخت یک حادثه و یا حتی مقطعی بزرگ از زندگی یک فرد، جایی ندارد.

در روزگار ما، در نگارش زندگی‌نامه، نوعی تمایل به پرداخت و بیان داستانی نیز دیده می‌شود. ولی حتی در چنین حالتی هم دو نکته‌ی اساسی رعایت می‌شود: یکی حفظ سندیت و دیگری رعایت جامعیت. روی آوردن به قالب داستان‌گونه در زندگی‌نامه‌نویسی خود به خود تا حدی تخیل و احساسات شخصی نویسنده را در متن دخالت می‌دهد. ولی صحبت این جاست که حوزه‌ی اختیارات تخیل و احساس به حدی گسترده نمی‌شود که به تغییر چهارچوب اصلی حوادث و رویدادها منجر شود، بلکه حفظ شامل جابه‌جایی و یا حذف و اضافه‌ی موارد و نکاتی است که نبود آنها واقعیت حوادث را خدشه‌دار نمی‌سازد. کتاب «سیاحت شرق» نوشته‌ی آقا نجفی قوچانی و «سرگذشت گالیله» نوشته‌ی برتولت برشت، نویسنده‌ی آلمانی، دارای جنبه‌های داستانی بسیار بالایی هستند. رومن رولان، نویسنده‌ی فرانسوی، زندگی‌نامه‌های خواندنی خوبی نوشته است؛ مانند «زندگی بتهوون»، «زندگی‌نامه‌ی میکل‌آنژ»، «زندگی‌نامه‌ی تولستوی» و

«زندگی‌نامه‌ی گاندی».

۹.۶. عنوان زندگی‌نامه، خود‌گویی این مطلب است که در این قالب خاص، محور نقل حوادث «زندگی یک فرد» است. در این قالب اگر همه‌ی اشاره‌ای به حوادث زندگی دیگران می‌شود، فقط برای روشن شدن زوایای تاریک و ناشناخته‌ی زندگی همان فرد است.

۹.۷. زندگی‌نامه هم متنی مستقیم‌گو به شمار می‌رود.

۹.۸. مطالعه‌ی زندگی‌نامه‌ها، جذابیت و شیرینی دلچسبی دارد که برای همه و از جمله برای داستان‌نویسان نو قلم لازم و ضروری به نظر می‌رسد.

۹.۹. زندگی‌نامه، متنی جزیبی‌نگر است. به این معنا که نویسنده در آن به خرده‌ریزهای حوادث زندگی می‌پردازد.

(ب) نمونه

بریده‌ای از زندگی‌نامه‌ی برتراند راسل

دوران بچگی

نخستین خاطره‌ی زنده‌ای که دارم، ورودم به پمبروک لاج در فوریه‌ی ۱۸۷۴ بود. درست بگویم؛ به یاد ندارم که چگونه به خانه رسیدم. اگر چه بام بزرگ شیشه‌ای پایانه‌ی لندن را به خاطر دارم. گویا آن جایستگاه پدینگتن بود که سر راهم به آن رسیدم و آن را فوق تصور زیبا یافتم. آن چه را از نخستین روز ورودم به پمبروک لاج به یاد می‌آورم خوردن چای در اتاق خدمتگزاران بود. اتاقی بود بزرگ و عریان با یک میزگنده‌ی دراز و یک چارپایه‌ی بلند. همه‌ی خدمتگزاران در این اتاق چای نوشیدند جز کاخدار، آشپز، خدمتکار خانم و سر پیشخدمت که یک طبقه‌ی اشرافی را در اتاق کاخدار تشکیل داده بودند. مرا برای چای نوشیدن بر چارپایه‌ی بلندی نشاندند و آن چه از همه زنده‌تر به یاد می‌آورم تعجبی بود از این که چرا خدمتگزاران این قدر به من توجه دارند. در آن زمان نمی‌دانستم که موضوع بحث جدی رییس مجلس اعیان و اعضای عالی قدر شورای ملکه و افراد مهم دیگری بوده‌ام و فقط وقتی که بزرگ شدم فهمیدم که چه وقایع غریبی پیش از آمدنم به پمبروک لاج روی

داده است. پدرم، لرد امبرلی، پس از یک ضعف روز افزون طولانی به تازگی در گذشته بود.

مادر و خواهرم یک سال و نیم جلوتر به بیماری خناق مرده بودند. مادر، که بعداً از روی یادداشت‌های روزانه و نامه‌هایش دریافتم، زنی بود قوی، با نشاط، نکته‌سنج جدی، مبتکر و بی‌پروا. از تصویرش بر می‌آمد که باید زیبا هم بوده باشد. پدرم مردی بود اهل فلسفه، پرکار، بی‌دلبستگی به دنیا، کج خلق و از خودراضی....

دوران بچگی من، بر روی هم شادمانه و رو به راه بود و من نسبت به همه‌ی بزرگ‌ترهایی که با آنان در تماس قرار می‌گرفتم احساس محبت می‌کردم. به یاد دارم که وقتی به سنی رسیدم که در علم نوین روان‌شناسی کودک «دوره‌ی نهفتگی» نامیده می‌شود، تغییری قاطع در من پدید آمد. در این مرحله، کیف می‌کردم که از لحن کلام عامیانه استفاده کنم، وانمود سازم که هیچ احساسی ندارم و بر روی هم «مردانه» رفتار نمایم. شروع کردم به حقیر شمردن خویشانم. به خصوص به این دلیل که از لحن کلام عامیانه فوق‌العاده وحشت داشتند و بالا رفتن از درخت را بیهوده خطرناک می‌انگاشتند. آن قدر چیزها برای من ممنوع بود که عادت ریاکاری را کسب کردم و تابیست و یک سالگی در این عادت پابرجا بودم. طبیعت ثانوی من این شد که فکر کنم بهتر است هر کاری را که انجام می‌دهم برای خود نگاه دارم و هرگز نتوانسته‌ام بر انگیزه‌ی پنهان‌کاری که در آن دوره در من پیدا شده بود، چیره شوم. هنوز چیزی مرا بر می‌انگیزد که هرگاه کسی وارد اتاقم می‌شود آن چه را [که] می‌خوانم، پنهان کنم و درباره‌ی این که کجا بوده‌ام و چه کرده‌ام، زبان نگشایم. تنها با جد و جهد اراده است که می‌توانم بر این انگیزه فایز شوم، انگیزه‌ای که در طی سال‌هایی در من پدید آمد که باید راهم را در میان انبوهی از نهی‌های ابلهانه می‌جستم.

سال‌های نوجوانی من، سال‌های تنهایی و نامرادی بود. هم در زندگی عاطفی

و هم در زندگی فکری مجبور بودم نوعی پنهان‌کاری اکتفا کنم به کسب مراعات کنم...^۱

کارگاه شماره نه:

۱. چرا زندگی نامه، متنی جزئی‌نگر است؟
۲. تفاوت زندگی نامه با سفرنامه در چیست؟
۳. زندگی نامه‌ی هلن کلر و یا ماری کوری را پیدا کنید و بخوانید. آنگاه بنویسید که مهم‌ترین حادثه‌ی زندگی این شخصیت‌ها کدام است؟
۴. زندگی نامه‌ی پدر بزرگ یا مادر بزرگ خود را بنویسید.
۵. ۲۴ ساعت از زندگی خود را بنویسید.

۱۰. نامه‌نگاری

الف) کلیات

نامه‌نگاری یکی از ساده‌ترین نوع نگارش به شمار می‌آید. نامه‌ها معمولاً جنبه‌ای شخصی دارند و خطاب به یک نفر نوشته می‌شوند، ولی بعضی از نامه‌ها جنبه‌های عمومی دارند و در حقیقت برای خطاب به جمع بزرگ‌تری نوشته می‌شوند. بنابراین حالتی سرگشاده دارند.

نویسندگان این گونه نامه‌ها به بهانه‌ی نوشتن، می‌خواهند حرف‌های نگفته‌ی خود را در مورد مسایل دلخواه‌شان بر زبان قلم بیاورند. گاهی بعضی از نامه‌نویسان با آن که مخاطب‌شان از آن‌ها دور نیست و در کنارشان زندگی می‌کند، همه‌ی حرف‌ها و درد دل‌هایشان را به او، در قالب نامه بیان می‌کنند؛ مانند «نامه‌های نیمایوشیج به همسرش» که در آن به بهانه‌ی صحبت کردن با

۱. راسل، برتراند، زندگی‌نامه‌ی برتراند راسل، صص ۱۸-۱۷ و ص ۵۴

همسرش، تمام شکایت‌هایش از زمانه را و همه‌ی نقد و انتقاد و مهر و نامهری‌های نسبت به خودش و کارش را در قالب نامه و به عنوان سندی کتبی و معتبر به یادگار گذاشته است.

نمونه‌ی دیگر نامه‌نگاری با نگاهی عمومی و اجتماعی، نامه‌های "جواهر لعل نهرو" به دخترش، ایندیرا گاندی، است که زیر نام «نامه‌های پدری به دخترش» در قالب کتابی گیرا و خواندنی در آمده است. "نهرو" که در زندان انگلیسی‌ها بود اوضاع جهان در آستانه‌ی قرن بیستم را به صورت یک سری نامه‌های دنباله‌دار برای ایندیرای کوچک نوشت.

گاهی برخی از شخصیت‌های برجسته‌ی تاریخی، سیاسی، اجتماعی، هنری و ادبی نظریه‌ها و برداشت‌های خود را در قالب نامه‌ای برای همسران، فرزندان، شاگردان و پیروان خود می‌نویسند. حتی گاهی مخاطب این نامه‌ها، اشخاص خیالی اند و هرگز فرستاده نمی‌شوند.

۱۰.۱. زبان متن نامه، ساده و روان است و با حالت احوال‌پرسی شروع می‌شود.

۱۰.۲. از آن جا که این نوشته‌ها، خطاب به کس یا کسانی است بنابراین، عمدتاً، از زبان اول شخص مفرد و خطاب به دوم شخص مفرد، نوشته می‌شود.

۱۰.۳. در متن بسیاری از نامه‌ها، آزادی و رهایی زبان و قلم نویسنده، آشکارا دیده و احساس می‌شود. زیرا نویسنده با مخاطب خود رو در رو ننشسته تا شرم حضور او مانع از بیان دلخواه شود.

۱۰.۴. متن نامه‌ها، متنی مستقیم‌گو و عمدتاً کلی‌نگر هستند. به عبارت دیگر نویسنده در این قالب، فرصت دارد تا آن چه را که در ذهن و دلش می‌گذرد، به آسانی بر زبان بیاورد.

۱۰.۵. جنبه‌های رمانتیک و احساسی بسیاری از نامه‌ها سبب می‌شود تا نویسنده بتواند از عنصر تخیل استفاده کند. البته منظور از تخیل در این جا بیش‌تر زبان شاعرانه و نثری هنرمندانه است.

۱۰.۶. گاهی برخی از نویسندگان در قالب چندین نامه‌ی پیاپی که دارای موضوع یگانه و تکمیل‌کننده‌ی هم هستند، داستانی را طراحی کرده و می‌نویسند. داستان کوتاه «مرا ببوس» نوشته‌ی محسن مخملباف از این نمونه است.

(ب) نمونه

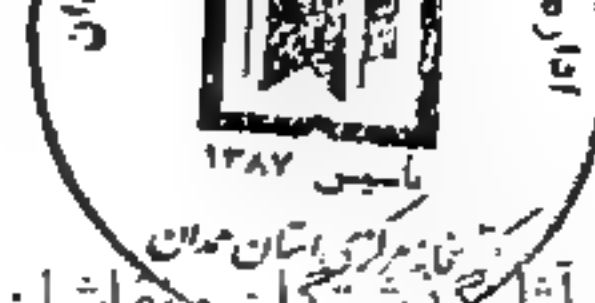
آخرین نامه‌ی "ونسان ونگوگ" به برادرش "تئو ونگوگ"

اوور ۲۷ ژوئن ۱۸۹۰

برادر مهربانم تئو!

از دریافت نامه‌ات و نیز از ۵۰ فرانک اسکناس پیوست آن سپاسگزارم. مش این که کارها به دلخواه پیش می‌رود. ولی نمی‌دانم چرا باز هم بری هر مسأله‌ی کوچکی گله‌مندم و برای برآوردن شدن خواسته‌هایم همچنان پافشاری می‌کنم من باید به خود بقبولانم که بدون احساس ناراحتی مسایل را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهم و نتایج آن را هر چه که باشد قبول کنم. ولی این را هم خوب می‌دانم که برای رسیدن به این مرحله هنوز باید خیلی رنج بکشم، فاصله بس زیادی است. نقاشان و صاحبان گالری‌های هنری می‌توانند هر قضاوتی که بخواهند درباره‌ی کارهای من بکنند، ولی آن چه مسلم است این است که آن‌ها به طور عمدی کارهای مرا به کنار می‌گذارند و در ابراز نظر جز به مسأله پول و تجارت فکر نمی‌کنند. آن‌ها مرا از خود نمی‌دانند و در جمع آن‌ها برای من جایی نیست. ولی من این حقیقت را خوب می‌دانم که سرانجام این تابلوها هستند که باید سخن بگویند. کاری که مطمئنم در آینده حتماً به وقوع خواهد پیوست.

لازم می‌دانم بار دیگر به تو برادر عزیز به اصرار تمام و متانت کامل بگویم که من در تو شخصیتی غیر از شخصیت یک بازرگان یا تاجر معمولی کالای هنری می‌بینم. تو به وسیله من و با دست من در آفرینش اغلب تابلوهایم که حتی در این دوره تیره و تاریک هنری هم خواهان و دوستدارانی دارند، شرکت داشته‌ای. آن چه می‌نویسم چکیده احساسی است که در این دوره‌ی



بحرانی که بازرگانان هنرا در ارزشیابی آثار گذشتگان و نقاشان معاصر تفاوت بسیار قایل هستند، مرا رنج می دهد.

در این لحظات سخت و بحرانی و با در نظر گرفتن وضع روحی خودم لازم است بگویم که تمامی انارم از آن تو است. اناری که تمام زندگی و نیمی از نیروی عقل و ادراکم را برای پدید آوردن آن ها صرف کرده ام.

دلم می خواهد آثاری بیافرینم که مانند نوای موسیقی تسلی بخش روح دردمندان باشد. دلم می خواهد سیمای مردان و زنان رنج دیده عصر خود را در تابلوهاییم چنان جاودان سازم که چون انعکاسی از نور آسمان به نظر آیند!

کارگاه شماره ده:

۱. کتاب "نامه های پدری به دخترش" را پیدا کنید و موضوع های مطرح شده در آن را فهرست کنید.
۲. نامه ای به معلم خود بنویسید و در آن مشکلات درسی خود را بیان نمایید.
۳. یکی از نامه های نیمایوشیج را از کتاب «نامه های نیما به همسرش» انتخاب کنید و به عنوان انشاء در کلاس بخوانید.
۴. نامه ای به یک شخصیت اسطوره ای (مانند سیمرغ، آرش کمانگیر، رستم و...) بنویسید و مسایل زمانه ی خود را با او در میان بگذارید.

۱۱. خاطره نویسی

الف) کلیات

نوشتن خاطره، روش دیگری برای نقل کردن یک حادثه است. مددی اصلی خاطره، حادثه ای است که در گذشته رخ داده و به علت برجستگی هایش، در ذهن و یاد (خاطر) باقی می ماند. ویژگی های خاطره عبارتند از:

۱۱.۱. متن و محتوای خاطره، جنبه ی شخصی دارد. به این معنا که ممکن است تعریف کردن آن هیچ حس و خیالی را در دیگران برانگیخته نکند. در صورتی که قالب های گزارش، مقاله و تاریخ لزوماً باید فایده ای برای دیگران داشته باشد.

۱۱.۲. جنبه ی شخصی بودن خاطره هرگز به معنی محرمانه بودن آن نیست، زیرا اگر به معنای محرمانه بودن باشد نباید برای کس دیگری خوانده و یا گفته شود.

۱۱.۳. شنیدن خاطره گاهی برای دیگران نیز خوش آیند است و تأثیرات حسی خوبی بر شنوندگان می گذارد.

۱۱.۴. در خاطره نویسی، حادثه به همان شکلی که اتفاق افتاده و بدون جابه جا نمودن صحنه ها و یا برهم زدن موقعیت ها و پس و پیش کردن زمان واقعی آن ها، نوشته و بیان می شود. زیرا اصل بر حادثه ای واقعی است. ولی در داستان، داستان نویس می تواند صحنه ها را جابه جا کند. زمان حادثه را به جلو و عقب ببرد.

۱۱.۵. تخیل و قصه پردازی در خاطره، نقش و جایی ندارد. نویسنده برای بهتر جلوه دادن یک حادثه ی خاص، حوادث دیگر را حذف و یا اضافه نمی کند.

۱۱.۶. با آن که ممکن است موضوع اصلی یک خاطره، شخصیت باشد؛ ولی نویسنده سعی نمی کند شخصیت حاضر در خاطره را پرداخت کند تا تغییر و تحول روحی و درونی اش را نشان بدهد. کاری که نویسنده ی داستان

باید انجام دهد و اگر انجام ندهد، نشانه‌ی ضعف کارش محسوب می‌شود.
۱۱.۷. خاطره از زبان اول شخص مفرد (من راوی) بازگو می‌شود. بعضی از داستان‌ها هم از همین زاویه روایت می‌شوند، بنابراین داستان‌نویس باید بکوشد با استفاده از عنصرهای داستانی مانند "گفت‌وگو"، "فضاسازی" و "شخصیت‌پردازی" نوشته‌اش را از «خاطره» نویسی دور کند.

۱۱.۸. خاطره، متنی مستقیم‌گو و جزئی‌نگر است. یعنی نویسنده و یا نقل‌کننده‌ی خاطره به جزئیات توجه دارد و چون براساس یک واقعیت استوار است، نویسنده جز مستقیم‌گویی، چاره‌ای نخواهد داشت.

۱۱.۹. خاطره با آن که داستان نیست، ولی می‌تواند به عنوان پاره‌ای از داستان به حساب آید. به این ترتیب که یکی از شخصیت‌های داستان، خاطره‌ای را که با موضوع و مایه‌ی داستان سازگاری دارد، برای شخصیت دیگری در داستان تعریف می‌کند.

۱۱.۱۰. شخصیت‌های برجسته در زمینه‌های علم و ادب و اجتماع به نوشتن خاطرات خود می‌پردازند. خواندن خاطرات این مردان و زنان، شناخت خوبی از تاریخ و فرهنگ و شیوه‌های زندگی هر دوره را به همراه دارد.

☑ (ب) نمونه

بریده‌ای از خاطرات حمیده محمد قلی‌زاده، همسر جلیل محمد قلی‌زاده، سردبیر مجله‌ی ملانصرالدین.

«در هفتم آوریل سال ۱۹۱۱، پنجمین سالگرد انتشار مجله‌ی ملانصرالدین به پایان رسید. به یاد دارم در سال‌های ۱۹۰۸-۱۹۰۷ بعضی‌ها خرید مجله را تحریم کردند و برای توقیف آن تلاش می‌کردند. میرزا جلیل به من گفت: اگر مجله حداقل پنج سال دیگر منتشر شود، من در دنیا دیگر هیچ دردی نخواهم داشت.

در روز جشن سالگرد مجله، من برای تحریریه یک ساعت دیواری خریدم و قبل از آمدن میرزا جلیل به دیوار آویختم. او آمد و با شنیدن صدای ساعت

تعجب کرد. میرزا جلیل از این اتاق برای خوابیدنش هم استفاده می‌کرد. روز بعد به آن جاکه رفتم دیدم، میرزا جلیل پاندول ساعت را به دستم رسانده و آن را متوقف کرده و وقتی دلیلش را جویا شدم به من گفت که یک تک ساعت او را عصبی کرده، مانع کار و خوابش می‌شود. من پشیمان شدم. ساعت را در آوردم و در اتاقی دیگر نصب کردم که هم ناهارخوری و هم دفتر بود. آن ساعت هنوز هم در منزل ما موجود است...^۱

کارگاه شماره‌ی یازده:

۱. یک خاطره از یک روز برفی بنویسید.
۲. در خاطره‌ای که در صفحه‌های قبل خواندید، چه چیزی توجه‌تان را جلب کرد؟
۳. چه احساسی از خواندن این خاطره به شما دست داد؟
۴. از دوستان و هم‌کلاسی‌های‌تان بخواهید که خاطرات خود را برای‌تان تعریف کنند.
۵. یک دفترچه‌ی خاطرات برای خود تهیه کنید و خاطرات خود را در آن بنویسید. بعد از مدتی، کتابچه‌ای از خواندنی بخواهید داشت.

☑ ۱۲. تک‌نگاری (مونوگرافی)

الف) کلیات

نوشته‌ای است سفرنامه مانند و گزارش‌گونه که هم نشانه‌های سفرنامه در آن وجود دارد و هم نشانه‌های گزارش. نویسنده در این قالب نگارشی در دو چهره ظاهر می‌شود. از یک سو در چهره‌ی یک سفرنامه‌نویس، زیرا لازمه‌ی نوشتن سفرنامه، سفر کردن است. برای نوشتن متن تک‌نگاری باید سفر کرد و

۱. محمد قلی‌زاده، حمیده، مونس روزهای زندگی، ص ۶۴

در مکان دلخواه قرار گرفت. از سوی دیگر در چهره‌ی یک گزارشگر، نویسنده‌ی متن تک‌نگاری از موقعیت مکانی، جمعیتی، فرهنگی، اقتصادی و... منطقه‌ای که در آن قرار گرفته، گزارش تهیه می‌کند.

خصوصیات دیگر «تک‌نگاری» به این شرح است:

۱۲.۱. اطلاعات مورد استفاده قرار گرفته در «تک‌نگاری»، واقعی است. بنابراین تک‌نگاری، متنی مستند به شمار می‌رود.

۱۲.۲. نویسنده‌ی تک‌نگار برای مستند نمودن متن خود، از نقشه و عکس استفاده می‌کند. در این صورت، متن تک‌نگاری از دو بخش تشکیل می‌شود: متن نوشتاری و کلامی و متن تصویری.

۱۲.۳. تفاوت سفرنامه و «تک‌نگاری» از نظر بافت، در این است که سفرنامه، شرح سفر مسافری دارای ذوق و با حوصله‌ی نوشتن است که در آن مشاهدات یک نفر را در طول سفر در خود دارد. محیط این سفر ممکن است بسیار وسیع و گسترده باشد. مانند سفرنامه‌ی ناصر خسرو. ولی تک‌نگاری مجموعه‌ی دیده‌ها و شنیده‌های یک نفر در مورد همه‌ی ابعاد و شئون زندگی در یک مکان خاص و محدود است.

۱۲.۴. در نوشتن متن تک‌نگاری، عنصر تخیل نقشی ندارد.

۱۲.۵. در متن تک‌نگاری بنا به نیاز قسمت‌هایی از گزارش و نوشته حذف و یا به آن اضافه می‌شود. این شگرد (حذف و اضافه) نباید به موضوع اصلی و یگانگی مطلب آسیب برساند.

۱۲.۶. در تک‌نگاری، نویسنده به تجزیه و تحلیل می‌پردازد و نگاه خود را در آن دخالت می‌دهد. بنابراین تک‌نگاری، متنی مستقیم‌گو به شمار می‌رود.

۱۲.۷. مستقیم‌گویی و واقع‌گرایی در نوشتن تک‌نگاری سبب می‌شود تا تک‌نگاری، متنی جزئی‌نگر باشد.

۱۲.۸. نویسنده‌های روزگار ما، که بیشترشان داستان‌نویس هستند، تک‌نگاری‌هایی نوشته‌اند که منبع خوبی برای جامعه‌شناسی و جغرافیا است.

جلال آل احمد، داستان‌نویس پر آوازه‌ی معاصر، تک‌نگاری‌های «تات‌نشین‌های بلوک زهرا»، «خارک»، «در یتیم خلیج فارس» و «علامه حسین ساعدی، داستان و نمایش نامه‌نویس، تک‌نگاری خیابان یا مشکین شهر» و «سیروس طاهباز، تک‌نگاری «بوش» را نوشته‌اند.

۱۲.۹. خواندن تک‌نگاری‌ها به داستان‌نویس کمک می‌کند تا برد خت مکان و اثر روایی (روایت) را تمرین کند.

☑ (ب) نمونه

اهل هوا

وقتی از هر جنوبی بومی که با فرهنگ مخلوط و در همه ساحل‌نشین‌ها باشد درباره‌ی «زار»، «نوبان» و «مشایخ» پرسید، در جواب، اگر اعتمادی به تو داشته باشد، خواهد گفت که: «زار، نوبان و مشایخ همه باد است. و این بادهای قدرت‌هایی هستند که دنیای درون خاک و برون خاک همه در اختیار آن‌هاست. تمام موجودات خیالی و همه‌ی آن‌هایی که به چشم نمی‌آیند، پری‌ها، دیوها، ارواح نیک و بد، همه باد یا خیال یا هوا هستند و آدم‌ها همه اسیر و شکار این‌ها. اسیر و شکار بادهایی که خوب هستند و اسیر و شکار بادهایی که بد هستند.

و اگر کسی گرفتار یکی از این بادهای شود و بتواند جان سالم از چنگ باد در ببرد، آن وقت آن شخص به جرگه‌ی «اهل هوا» در می‌آید. این سؤال را باباها یا ماماها و یا به قول خودشان گپ‌تران (بزرگان) «اهل هوا» هم چنین جواب می‌دهند.

تعریفی که بابا سالم، بابای زار حی و حاضر دهکده‌ی سلخ جزیره‌ی قشم، از بادهای می‌کرد، چنین بود: «این‌ها همه باد است، خیال است، هواست. هر کس در ساحل زندگی کند دچارشان می‌شود. سواحل و جزیره‌ها مسکن این بادهاست. بیش‌ترشان از افریقا و هند و عده‌ای دیگر از عربستان و جزایر می‌آیند. هر کس دچار یکی از این بادهای شود، مدت‌ها باید پیش‌دکترها معالجه کند و وقتی از مداوای آن‌ها نتیجه نشد، پیش ملا و دعا نویس برود،

هیکل و دعا بگیرد و وقتی از دعا و هیکل هم فایده ندید، معلوم می شود که یک باد او را مرکب خود ساخته، این باد ممکن است زار باشد یا نوبان و یا یکی از هزاران باد دیگر.»

ماما حنیفه، مامای زار و نوبان خود آبادی قشم «بادها» را چنین توصیف کرد: «هر کس دچار یک ناراحتی بشود و مدت ها دوا درمان کند و خوب نشود، ممکن است دچار یک یا چند باد باشد.»

تعریف بابا سعید و بابای زار جزیره ی لارک چنین بود: «زار یک جور هواست، نوبان هم یک جور هواست. وقتی به تن یکی خورد، سلامت او را می گیرد و هیچ کس غیر از باباها و ماماها نمی تواند او را خوب بکند.»

و بابا عیود، بابای نوبان بندر لنگه می گفت: «نوبان یک خیال است، زار هم یک خیال است. همه خیال و هوا هستند، آدم را هوایی می کنند و همه از سواحل و جنگل ها می آیند و اغلب سراغ فقرا و سیاهان می روند. علاج این دردها دهل و «تمبیره» است نه دوا و سوزن.»

بدین ترتیب به عقیده ی «گپ تران» اهل هوا، بادها ناراحتی هایی هستند که طبابت اطبا آن ها را علاج نمی کند و جز با روش مخصوصی که قرن ها است بین ساحل نشینان و سیاهان مرسوم است، درمان نمی شود.

مسکن اصلی بادها سواحل افریقا است در درجه ی اول و بعد سواحل هند و عربستان و جزایر در درجه ی دوم و بالاخره سواحل ایران. سیاهان و فقرا و مساکین طعمه و شکار این بادها هستند. ماهیگیران و جاشوان بیش تر از همه دچار می شوند و زنانی که در «بینه» ها و نخلستان ها مشغول کارند. اما کسانی که وسیله ی معاش و زندگی راحت دارند، مانند تجار و پیله واران و ناخداهای جهازهای بزرگ، هیچ وقت دچار نمی شوند. هر کس اطعام و احسان بکند تمام بلاها از جان وی دور است. تاجر پول دارد و نان می کند، در نتیجه بادها به وی گزند نمی رساند. اما فقرا، نه که وسیله ی «نان کردن» ندارند، به ناچار زودتر از همه دچار می شوند. کسی که همیشه در کوه ها و بیابان ها یا روی دریاها هستند، بیش تر در معرض بادها هستند تا آن هایی که

در خانه ی راحت و حجره ی تجارت خانه نشستند. جستانی که همسند روی دریا زندگی می کنند، یک یا دو بار بد سواحل افریقا و هند سفر کرده، سی گزند این بادها برگشته باشد. زن های فقیر بیش تر از مردهای فقیر دچار می شوند، چرا که زن ها بیش تر از مردها گرسنگی می کشند و بیمار می شوند و باد دیگران در می افتند و دعوا می کنند و خیلی زود واهمه های جور و جوروی نام و نشان به سراغشان می رود.

بادها سراغ همه می روند. از بچهای که توی ندول (گنجره) است تا پیرمردی که لب گور ایستاده. اما جوان ها را بیش تر دوست دارد، زیرا که آن ها رشیدترند و می توانند مرکب خوبی برای بادها باشند. اما جوان ها با آن همه قدرت و نیروی جوانی، در مقابل بادها ضعیف تر از بچه ها و پیرمرد ها هستند.^۱

کارگاه شماره ی دوازده:

۱. تک نگاری چه تفاوت هایی با سفرنامه دارد؟
۲. کتاب «اورازان» اثر جلال آل احمد را پیدا کنید و به دقت آن را بخوانید.
۳. در این تک نگاری، نویسنده علاوه بر متن نوشتار از چه متن هایی استفاده کرده است؟
۴. درباره ی روستای زادگاه خود یا زادگاه پدر و یا مادرتان یک متن در قالب تک نگاری بنویسید.

۱۳. یادداشت روزانه

الف) کلیات

این نوع نوشتن، سابقه و پیشینه‌ی چندانی ندارد. یادداشت روزانه‌نویسی از یک نظر، قالبی همگانی است. همه‌ی آن‌هایی که توانایی نوشتن دارند، می‌توانند در این زمینه فعال شوند.

همه‌ی ما در روز شاهد رویدادهای ریز و درشت هستیم و رفتارها و کنش‌هایی را مشاهده می‌کنیم. بعضی از این رویدادها و رفتارها برای ما مهم‌اند و ارزش آن را دارند که پیگیری شوند. فعالیت‌ها و پیگیری‌های ما در این دنیای شلوغ، چنان زیاد شده و از سوی دیگر قدرت حافظه نه تنها افزایش نیافته، بلکه کم‌تر هم شده است؛ بنابراین بسیاری از برنامه‌ها و پیگیری‌ها به دست فراموشی سپرده می‌شوند. یکی از ساده‌ترین و عمومی‌ترین راه‌نهایی جلوگیری از فراموشی، یادداشت‌نویسی است. یادداشت‌نویسی با آن که کم‌ترین جنبه‌های فنی و هنری را دارد، اگر به صورت یک عادت و یک برنامه‌ی منظم و روزانه در آید شکل یک نوع و قالب نوشتن را به خود می‌گیرد.

۱۳.۱. منبع یادداشت‌های روزانه، دیده‌ها و واقعیت‌هاست. بنابراین عنصر تخیل، نقشی در این نوع نوشتن نخواهد داشت.

۱۳.۲. مستندنویسی در این قالب نگارشی سبب می‌شود تا متن، «مستقیم‌گو» از آب در آید.

۱۳.۳. ریزپردازی و توجه به دیده‌های ریز و درشت، یادداشت روزانه را متنی جزیی‌نگر می‌سازد.

۱۳.۴. از آن جا که همیشه زندگی جریان دارد و پیرامون ما پر است از رویدادها و دیده‌ها و شنیده‌ها، پس همیشه چیزی برای یادداشت‌برداری و نوشتن وجود دارد.

شرط نوشتن یادداشت‌های روزانه، عادت به نوشتن است.

۱۳.۵. هر چند که نویسنده‌ی یادداشت روزانه از تخیل خود استفاده

نمی‌کند و نیز نمی‌تواند حوادثی را که رخ می‌دهد تعبیر دهد، ولی می‌تواند باید از میان انبوهی از مشاهدات و رویدادهای ریز و درشت، دست به گنجین کردن بزند. برای این کار از روش بهره می‌گیرد، او رویدادهای که همبست و تکراری را حذف می‌کند بدون آن که چیزی را جایگزین آن نماید. به عبارتی دیگر، نویسنده‌ی یادداشت روزانه برای اختصار و رعایت ایجاز، قسمت‌هایی را «حذف» می‌کند. ولی مجاز نیست چیزی به متن «اضافه» کند.

۱۳.۶. عادت به نوشتن یادداشت روزانه، علاوه بر ایجاد نظم در نوشتن، نگاهی تیزبین و ذهنی هشیار و قلمی فعال به ارمغان می‌آورد.

۱۳.۷. این نوع نوشته، براساس تاریخ روز شکل می‌گیرد. از این سرب سفرنامه همانندی دارد.

۱۳.۸. یادداشت‌های روزانه به تنهایی داستان نیستند. ولی می‌توانند به عنوان ماده‌ای در داستان مورد استفاده قرار گیرند.

۱۳.۹. بعضی از نویسندگان، داستان خود را با پیرنگ و قالب یادداشت روزانه نوشته‌اند، مانند داستان «افلیج» نوشته‌ی ایرج علی‌آبادی^۱

۱۳.۱۰. خواندن یادداشت‌های روزانه‌ی نویسندگان، علاوه بر لذتی که نصیب خواننده می‌کند، او را با نوع نگاه نویسندگان آشنا می‌سازد.

نویسندگان بزرگ یادداشت‌های روزانه‌ی با ارزش و مهمی دارند که معمولاً پس از مرگ‌شان منتشر می‌شود. یادداشت‌های روزانه داستایوسکی، فرانتس کافکا، گابریل گارسیا مارکز و دیگران علاوه بر ارزش ادبی دارای اهمیت و ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی است.

[✓] (ب) نمونه

یادداشت‌های روزانه فرانتس کافکا.

۱۵ نوامبر / ساعت ۱۰

نمی‌گذارم که خسته شوم. توی داستانم شیرجه می‌روم، اگر چه صورتم در اثر این کار پاره پاره شود

۱۶ نوامبر / ساعت ۱۲

دارم «ایفی گینه آف تأثرلیس» را می‌خوانم. در این جا گذشته از بعضی قسمت‌ها که نامربوط و کاملاً پراشتباه است، زبان خشک آلمانی از دهان یک پسر بچه واقعاً باعث شگفتی کامل می‌شود. شعر، هنگام خواندن هر یک از واژه‌هایش را چنان تعالی می‌بخشد که به نظر می‌آید در نوری کم‌رنگ ولی نافذ درنگ کرده است.

۱۸ دسامبر / ساعت یازده و نیم شب

این که تاکنون نتوانسته‌ام از دست اداره‌ام خلاص شوم، این که دیگر از بین رفته‌ام، برای من از هر چیز دیگری روشن‌تر است؛ فقط تا آن جایی که امکان دارد باید سرم را آن قدر بالا نگه دارم که غرق نشوم. چقدر این کار مشکل است. چقدر از قوایم به ناچار هدر خواهد رفت. در همین نکته که امروز برنامه‌ی جدید کاری خودم را مراعات نکردم، یعنی این که از ساعت ۸ الی ۱۱ شب پشت میزم باشم و این که فعلاً این کار نه تنها به نظرم مصیبت بزرگی نمی‌آید و این که فقط با عجله این چند سطر را نوشته‌ام تا به رختخواب بروم، قابل مشاهده است.

۱۹ دسامبر

کمی از خاطرات گوته را خواندم. فاصله این زندگی را در آرامش استوار نگه می‌دارد، این یادداشت‌ها به آن آتش می‌زنند...^۱

کارگاه شماره سیزده:

۱. یادداشت روزانه با خاطره چه تفاوت‌هایی دارد؟
۲. نوشتن یادداشت روزانه چه فایده‌ای دارد؟
۳. خواندن یادداشت روزانه نویسندگان چه فایده‌ای دارد؟
۴. دفترچه‌ای تهیه کنید و یادداشت‌های روزانه‌تان را در آن بنویسید.
۵. قسمت‌هایی از این یادداشت‌ها را در کلاس انشاء بخوانید و واکنش‌های آموزگار و هم‌کلاسی‌های‌تان را به دقت جویا شوید.
۶. داستان «افلیج» را که در قالب یادداشت روزانه نوشته شده، بخوانید و بنویسید که داستان‌نویس چگونه از توالی روزها برای پیوستگی ماجرای اصلی داستان استفاده کرده است؟
۷. سعی کنید یادداشت‌های روزانه خود را به گونه‌ای تنظیم کنید که خطی داستانی پیدا کند.

[✓] ۱۴. قصه

(الف) کلیات

با آن که قصه بیش‌تر از آن که نوشتنی باشد، گفتنی است؛ ولی با پیدایش چاپ و حتی قبل از آن با اختراع و ابداع خط و نوشتار، بسیاری از روایت‌های جذاب و قصه‌ها در قالب نوشتار آرایه شده‌اند. پس به همین خاطر می‌توان آن را یکی از قالب‌های نگارشی به حساب آورد.

بسیار زودتر و جلوتر از برادران گریم و هانس کریستیان آندرسن و لافونت، روایت‌ها و نقل‌ماجرای قدیمی از زبان راوی‌ها و قصه‌گوها وجود داشته که زبان به زبان و سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل

۱. یادداشت‌های روزانه‌ی کافکا، مترجم بهرام مقدادی، مجله‌ی گردون، ص ۲۶.

می شده است. بعضی از نویسندگان و از جمله نویسندگان یاد شده به این فکر افتادند که این «نقل‌ها» و روایت‌ها را به صورت نوشته و متن مکتوب در آورند. پیشینه‌ی قصه و قصه‌گویی به تاریخ زندگی جمعی انسان‌ها، حتی شاید به دوران غارنشینی انسان‌های نخستین، بر می‌گردد.

قصه، نقلی است توصیفی که ماجراها در آن بدون هیچ‌گونه فراز و نشینی، بازگو می‌شود. مانند «شنل قرمزی»، «بز زنگوله‌پا»، «لباس جدید پادشاه» و قصه‌های دیگر.

قصه‌ها دارای ویژگی‌ها و نشانه‌هایی هستند که مهم‌ترین آن‌ها به این شرح‌اند:

۱۴.۱. قصه‌ها با جمله‌های تکراری و کلیشه‌ای مانند «یکی بود، یکی نبود»، «روزی بود، روزگاری بود»، «سال‌ها پیش در سرزمینی دور» و نظایر آن شروع می‌شوند.

۱۴.۲. جمله‌های پایانی قصه‌ها نیز کلیشه‌ای و تکراری‌اند. جمله‌هایی مانند «قصه ما به سر رسید، کلاغه به خونه‌اش نرسید»، «بالا رفتیم دوغ بود، پایین آمدیم ماست بود، قصه ما راست بود».

۱۴.۳. قصه‌ها، هم طرح یا پیرنگ دارند. طرح یا پیرنگ همان چهارچوب، اجراست که بر روابط علت و معلولی تکیه دارد. در پیرنگ یک رشته حوادث داستانی به صورت منطقی کنار هم چیده می‌شوند. بعداً خواهیم گفت که طرح مانند نقشه است در ساختمان سازی که جای دیوارها و اتاق‌ها و راه پله‌ها و بقیه‌ی قسمت‌های ساختمان در آن نشان داده می‌شود. گاهی در قصه چند اتفاق در کنار هم قرار می‌گیرند که هیچ رابطه‌ای منطقی و استدلالی با هم ندارند.

۱۴.۴. قصه‌ها، ماجراهای دنیا و زندگی قدیم را بازگو می‌کنند، ولی داستان‌ها (با تعریفی که دارد و در صفحه‌های بعد به آن می‌پردازم) ماجراهای دنیای امروز و زندگی آن را در خود دارند.

۱۴.۵. قصه، توسط یک راوی که قصه‌گو نام دارد، روایت می‌شود. برای

همین دارای روایتی یک‌نواخت و یک دست است. یعنی زاویه دید راوی در روایت (روایت) آن یکی است. ولی در داستان، ماجراها ممکن است از زوایای مختلف راوی بیان شود.

۱۴.۶. آدم‌های قصه‌ها، شخصیت نیستند. تیپ هستند. یعنی از عرّت پایان قصه در یک حالت باقی می‌ماند و هیچ‌گونه تغییر یا تحولی نمی‌پذیرند. این آدم‌ها، ساده و ثابت‌اند.

این آدم‌ها یا بد هستند و یا خوب خوب. آدم بینابین و میانه وجود ندارد. به عبارت روشن‌تر آدم‌های قصه‌ها یا دیو هستند یا فرشته. از یک نظر آدم‌های قصه‌ها به مهره‌های شطرنج شبیه‌اند. یا سیاه‌اند و یا سفید. در حالی که در دنیای واقعی و در داستان‌ها، آدم‌ها، خاکستری‌اند. یعنی مخلوطی از سیاه و سفید. این آدم‌ها، گویی، اختیاری ندارند. آن‌ها بازیچه‌ی دست قصه‌گو هستند.

۱۴.۷. آدم‌ها در قصه‌ها همه مثل هم حرف می‌زنند. البته هیچ گفت‌وگویی در قصه‌ها وجود ندارد. این قصه‌گوست که به جای آدم‌ها و از زبان آن‌ها حرف می‌زند. برای همین است که حرف همه‌ی آدم‌های درون قصه‌ها با یک لحن و شبیه هم است.

۱۴.۸. در قصه، عنصر تخیل کاربرد فراوانی دارد.

۱۴.۹. در قصه، دخالت قصه‌گو به صورت پند و اندرز و نتیجه‌گیری به شکل آشکار، احساس می‌شود.

۱۴.۱۰. جنبه‌ی سرگرم‌کنندگی قصه‌ها بر جنبه‌های دیگرش می‌چربد.

۱۴.۱۱. پایان قصه‌ها را به آسانی می‌توان حدس زد.

☑ نمونه

عمو نوروز

یکی بود، یکی نبود. پیرمردی بود به نام عمو نوروز که هر سال روز اول بهار با کلاه نم‌دی، زلف و ریش حنا بسته، کمرچین فدک آبی، شال خلیل‌خانی، شلوار قصب و گیوه‌ی تخت نازک، از کوه راه می‌افتاد و عصا به دست می‌آمد به

عمونوروز کشیده، درست همان موقعی که باید بیدار می ماند خوابش نرود و نتوانسته عمونوروز را ببیند و هر روز پیش این و آن درد دل می کرد که چه کند و چه نکند تا بتواند عمونوروز را ببیند: تا یک روزی کسی به او گفت چاره ای ندارد جز این که یک سال دیگر صبر کند تا بهار و تابستان و پیاپی زمستان بیایند و بروند و یک دفعه دیگر باد بهار بوزد و روز اول بهار برسد و عمونوروز باز از سر کوه راه بیفتد به سمت شهر و او بتواند چشم به دیدش روشن کند.

پیرزن هم قبول کرد. اما هیچ کس نمی داند که سال دیگر پیرزن توانست عمونوروز را ببیند یا نه. چون بعضی ها می گویند اگر این ها هم دیگر را ببینند دنیا به آخر می رسد و از آن جا که دنیا هنوز به آخر نرسیده، پیرزن و عمونوروز هم دیگر را ندیده اند^۱.

کارگاه شماره چهارده:

۱. قصه چه تفاوت هایی با داستان دارد؟
 ۲. گفت و گو چه نقشی در متن قصه دارد؟
 ۳. چرا آدم های حاضر در قصه ها شخصیت نیستند؟
 ۴. آیا سعی کرده اید قصه های قدیمی را که از پدر بزرگ ها و مادر بزرگ های تان شنیده اید، بنویسید و جمع آوری کنید؟
 ۵. آیا کتاب هزار و یک شب را خوانده اید؟
- قصه ای از این کتاب را انتخاب کنید و پس از خواندن، عناصر و نشانه های آن را پیدا کنید و به عنوان یک مقاله بنویسید.

سمت دروازه ی شهر بیرون از دروازه ی شهر پیرزنی زندگی می کرد که دلباخته ی عمونوروز بود و روز اول هر بهار، صبح زود پا می شد، جایش را جمع می کرد و بعد از خانه تکانی و آب و جاروی حیاط، خودش را حسابی ترو تمیز می کرد. به سر و دست و پایش حنای مفصلی می گذاشت و هفت قلم، از خط و خال گرفته تا شرمه و شرخاب و زرک آرایش می کرد. پل ترمه و تنبان قرمز و شلیته ی یُرچین می پوشید و مُشک و عنبر به سر و صورت و گیسش می زد و فرشش را می آورد و می انداخت رو ایوان، جلو حوضچه ی فواره دار روبه روی باغچه اش که پُر بود از همه جور درخت میوه ی پر شکوفه و گل رنگارنگ بهاری و در یک سینی قشنگ و پاکیزه سیر، سرکه، سماق، سنجد، سیب، سبزی، و سمنو می چید و در یک سینی دیگر هفت جور میوه ی خشک و نُقل و نبات می ریخت. بعد منقل را آتش می کرد و می رفت قلیان می آورد می گذاشت دم دستش. اما، سر قلیان آتش نمی گذاشت و همان جا چشم به راه عمونوروز می نشست.

چندان طول نمی کشید که پلک های پیرزن سنگین می شد و یواش یواش خواب به سراغش می آمد و کم کم خرناسش می رفت به هوا.

در این بین عمونوروز از راه می رسید و دلش نمی آمد پیرزن را بیدار کند. یک شاخه گل همیشه بهار از باغچه می چید رو سینه ی او می گذاشت و می نشست کنارش. از منقل یک گله آتش بر می داشت می گذاشت سر قلیان و قند آب می خورد. آتش منقل را برای این که زود سرد نشود، می کرد زیر خاکستر؛ روی پیرزن را می بوسید و پا می شد راه می افتاد.

آفتاب یواش یواش تو ایوان پهن می شد و پیرزن بیدار می شد. اول چیزی دستگیرش نمی شد. اما یک خرده که چشمش را باز می کرد می دید ای داد بی داد همه چیز دست خورده. آتش رفته سر قلیان، نارنج از وسط نصف شده، آتش ها رفته اند زیر خاکستر. لپش هم تر است. آن وقت می فهمید که عمونوروز آمده و رفته و نخواسته او را بیدار کند.

پیرزن خیلی غصه می خورد که چرا بعد از آن همه زحمتی که برای دیدن

۱. کریم زاده، منوچهر، چهل قصه، صص ۴-۳.

۱۵. حکایت

(الف) کلیات

رویدادهایی ساده و کوتاه که به صورت قصه، روایت می شوند و در بردارنده ی مسایل اخلاقی و تربیتی هستند. گاهی برخی از حکایت نویسان، نقل قصه وار خود را در لفافه ی تمثیل می نویسند ولی شخصیت های آن به جای آن که حیوانات و اشیا باشند، انسان ها هستند.

حکایت، شکل قدیمی داستان کوتاه در ایران است.

پیر آوازترین حکایت نویسان در تاریخ ادبیات ایران عبارتند از:

۱. محمد عوفی، نویسنده ی کتاب "جوامع الحکایات؛"
 ۲. کی کاووس بن و شمگیر، نویسنده ی کتاب "قابوس نامه؛"
 ۳. سعدی، نویسنده ی کتاب های "گلستان" و "بوستان؛"
 ۴. عطار نیشابوری، نویسنده ی کتاب "تذکره الاولیا؛"
 ۵. محمد ابن منور، نویسنده ی کتاب "اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید؛"
 ۶. احمد جامی، نویسنده ی کتاب "تفحات الانس؛"
 ۷. هجویری، نویسنده ی کتاب "کشف المحجوب؛"
 ۸. احمد ابن جعفر طبسی نیشابوری، نویسنده ی کتاب "بستان العارفین؛"
 ۹. عبید زاکانی، نویسنده ی کتاب "رساله ی دلگشا؛"
 ۱۰. ابوالقاسم قشیری، نویسنده ی کتاب "رساله ی قشیری؛"
- این فهرست را می توان ادامه داد و از مرز پانصد و حتی هزار هم گذشت. چون در کم تر کتاب سده های گذشته است که نویسنده برای اثبات حرف های خود، حکایتی را نساخته و یا نیاورده باشد.
- حکایت، شکلی از نوشتار است که حد فاصل افسانه (قصه) و داستان قرار دارد.

ویژگی های حکایت را می توان به شرح زیر بر شمرد:

- ۱۵.۱. حکایت، مستنی مستقیم گو است. راوی حکایت و یا

حکایت نویس، تمام زیر و بم ماجرا را مو به مو تعریف می کند.

- ۱۵.۲. ماجراهای حکایت نه براساس ذات خود و بنا بر خصوصیت

عناصر داستانی آن بلکه براساس هدف ها و غرض های راوی و یا

حکایت نویس، به پیش می رود.

این ویژگی متن حکایت، سبب می شود تا پند و اندرز در آن راه یابد و

آشکارا بیان شود.

- ۱۵.۳. حکایت نویس به آسانی و آشکارا به نتیجه گیری می نشیند

و از دخالت همه جانبه ی خود در شکل گیری و ادامه یافتن ماجرا. ابایی

ندارد.

- ۱۵.۴. حکایت نویس معمولاً متن حکایت را از دیگران نقل می کند و یا

این گونه وانمود می کند که خود آن را نساخته است. او برای این کار از

عبارت های "آغازگر"ی مانند:

[آورده اند] و [شنیده ام] و نظیر آن استفاده می کند. حکایت نویس، این کار

را برای باورپذیری انجام می دهد.

- ۱۵.۵. حکایت، متنی کوتاه است و همین کوتاهی سبب می شود تا بتوان

آن را برای دلیل آوردن و اثبات گفته ها استفاده کرد.

- ۱۵.۶. حکایت ها با آن که داستان به تمام معنا نیستند، ولی جنبه های

داستانی بسیار خوبی دارند. این ویژگی باعث می شود تا داستان نویسان (به

ویژه داستان نویسان نوکار) آن ها را بخوانند.

- ۱۵.۷. با آن که ممکن است گاهی حکایتی در حکایت دیگر تکرار شود،

ولی خط سیر ماجرا در حکایت، خط سیری مستقیم است.

یعنی زمان وقوع ماجرا در متن حکایت، پس و پیشی ندارد ماجرا از

نقطه ی "الف" شروع می شود، از نقطه ی "ب" می گذرد و به نقطه ی "ج"

می رسد و در همان جا هم به پایان می رسد.

- ۱۵.۸. مستقیم گویی و نوع پیشرفت ماجرا در حکایت، این فرصت را به

خواننده و یا شنونده ی حکایت می دهد تا پایانش را حدس بزند.

حکایت شکستن پای شتر

گویند کودکی اشتری را زمام گرفته بود بباری گران و در بازارِ آمل می‌کشید و آن جایبوسته و حل [گل و لای] باشد. پای اشتر از جای شد و بیفتاد و خُرد بشکست. مردمان قصد آن کردند که بار از پشت شتر فرو گیرند و کودک، دست به مستغاث [دعا] بر آورد.

ابوالعباس قصاب، عارف، به آن برگذشت.

گفتا: چه بوده است؟

حال باز گفتند. وی زمام شتر بگرفت و روی به آسمان، که قبله‌ی دعاست، کرد و گفت:

این اشتر را درست کن و اگر درست نخواستی کرد چرا دل قصاب [را] به گریستن این کودک، بسوختی؟

اندر حال، شتر برخاست و راست و درست برفت^۱.

کارگاه شماره پانزده:

۱. حکایت چه تفاوت‌هایی با قصه و داستان دارد؟
۲. موضوع‌های حکایت‌ها را نام ببرید.
۳. یک حکایت از گلستان سعدی در زمینه‌ی احسان و نیکی کردن انتخاب کنید و عناصر آن را پیدا کنید و یادداشت نمایید.
۴. پنج کتاب را که حکایت‌های فراوانی دارند، نام ببرید.
۵. مهم‌ترین نشانه‌ی حکایت در جمله‌های آغازین آن چیست؟

۱۶. داستان^۱

الف) کلیات

تا این جا قالب‌های نگارشی را با هم بررسی کردیم و دیدیم که هیچ کدام ویژگی‌های داستان را ندارند. بعضی از آن‌ها مانند نمایش‌نامه، قصه، حکایت به داستان خیلی نزدیک و شبیه‌اند و بعضی دیگر نیز مانند شعر، مقاله، سفرنامه کم‌ترین شباهت و نزدیکی را با قالب داستان دارند.

داستان، متنی است که نویسنده‌ی آن به کمک تخیل و از راه پرورش و گسترش دادن یک حادثه تلاش می‌کند بر احساس خواننده تأثیر بگذارد. هدف داستان، ثبت کردن یک واقعیت نیست. داستان دو ویژگی دارد که آن را از دیگر قالب‌های نگارشی متمایز می‌کند. این دو ویژگی عبارتند از:

۱. بهره‌گیری از نیروی تخیل؛

۲. برانگیختن احساس.

همین دو خصیصه سبب می‌شود تا داستان، متنی هنری به حساب آید. داستان، به طور کلی، و داستان کوتاه، به طور خاص، پیشینه‌ای طولانی ندارد. این قالب که از جذاب‌ترین قالب‌های نگارشی به شمار می‌رود، از زمان رشد صنعتی شدن و گسترش شهرنشینی و به وجود آمدن طبقه‌ی متوسط شهری، از درون قصه‌ها و افسانه‌ها بیرون آمد و شکل گرفت. قالب داستان، دوره‌های گوناگونی را پشت سر گذاشت تا به دوران ما رسید.

داستان، با آن که از بعضی از قالب‌های نگارشی یاد شده استفاده می‌کند، هیچ کدام از آن‌ها نیست. این که داستان چیست و دارای چه عناصر و ابزاری است، موضوع این کتاب است.

از داستان کوتاه تعریف‌های متفاوتی ارائه شده که کوتاه‌ترین آن به این صورت است:

«برشی کوتاه از زندگی است که:

۱. در این کتاب هر جا از داستان یاد می‌شود، منظور داستان کوتاه است.

همه‌ی نعمت‌ها و چیزهای تجملی بهره‌مند شود. ارفغر خانه‌ی خود را صاف و
 فلاکت‌بار دیوارها، از صندلی‌های کهنه و از رشتی پرده‌ها در رنج خود همه‌ی
 این چیزها که زن دیگری در موقعیت او حتی فکرش را نمی‌کرد، و در رنج
 می‌داد و کلافه می‌کرد. وقتی چشمش به قیافه‌ی آن دهاتی بستی حشری
 می‌افتاد که کارهای ساده‌ی خاندانش را انجام می‌داد. دجری بستمی و
 نومیدی می‌شد و افکار پریشانی به ذهنش راه پیدا می‌کرد. در حین به
 پیش اتاق‌های آرام با پرده‌های نقش‌دار شرقی فکر می‌کرد که زن نور
 چلچراغ‌های بلند بُرنزی روشن می‌شوند و در آن دو نوکر تنومند به شور
 کوتاه روی مبل‌های بزرگ لم می‌دهند و به انتظار صدور فرمان، در گرمی
 سنگین بخاری داغ چرت می‌زنند. به سالن‌های بزرگی که به پرده‌های
 ابریشمی قدیمی آراسته شده، فکر می‌کرد. به مبل و اثاثی که جوهرت
 قیمتی آن‌ها را تزیین کرده و به اتاق‌های خلوت پر زرق و برق و معضری که
 خانم خانه در ساعت پنج بعد از ظهر در آن‌ها، کنار دوستان صمیمی و
 مردهای مشهور و ایده‌آل لم می‌دهد و گپ می‌زند، مردهایی که همه‌ی زن‌ها
 حسرت‌شان را می‌خورند و جلب‌نظرشان آرزوی آن‌هاست.
 وقتی روبه‌روی شوهرش، پشت میز گردی می‌نشست که رومیزیش چند
 روزی بود عوض نشده بود و شوهرش در سوپ‌خوری را بر می‌داشت و با چهر
 ای بشاش می‌گفت: «به! سوپ‌گوشت عالی! در دنیا چیزی به این خوبی سراغ
 ندارم.» ناهارهای با شکوه را مجسم می‌کرد، نقره‌آلات براق را و پرده‌های
 نقش‌داری را که در آن‌ها شخصیت‌های قدیم و پرندگان عجیبی دیده
 می‌شوند و در دل جنگلی خیالی پرواز می‌کنند. غذاهای لذیذ را در
 بشقاب‌های اشرافی مجسم می‌کرد و نجواهای عاشقانه را که معشوق با
 لبخندی چون لبخند اسفینکس گوش می‌دهد و در همان حال گوشت
 ارغوانی رنگ ماهی قزل‌آلا یا پای بلدرچینی را گاز می‌زند.
 نه لباس‌های زیبایی داشت، نه جواهرآلاتی، و جز این‌ها به چیزی دلبستگی
 نداشت، در حالی که احساس می‌کرد برای همین‌ها به دنیا آمده. دلش

۱. طرح مشخص و منظمی دارد؛

۲. یک شخصیت اصلی دارد؛

۳. این شخصیت در یک رویداد اصلی از خود کنش نشان می‌دهد؛

۴. همه اجزای آن با هم هماهنگ هستند؛

۵. تأثیر واحدی را بر خواننده می‌گذارد؛

۶. کوتاه است.

امروزه داستان (اعم از رمان، داستان بلند، داستان کوتاه) خوانندگان
 فراوانی دارد. استقبال از این قالب نگارشی سبب شده تا شمار فراوانی از
 نویسندگان به سوی نوشتن این نوع ادبی گرایش پیدا کنند. پیش از آن که به
 ابزارها و عناصرهای داستان‌نویسی به زبان ساده پردازیم، داستان کوتاهی را با
 هم می‌خوانیم:

☑ (ب) نمونه

گردن‌بند

نوشته‌ی گئی دومو پاسان

نویسنده‌ی فرانسوی

او یکی از آن دخترهای زیبا و دلربایی بود که گهگاه از روی اشتباه سرنوشت،
 در خانواده‌ی کارمندی به دنیا می‌آیند. نه جهیزی داشت، نه امید رسیدن به
 ارثیه‌ای و نه وسیله‌ای برای آن که مردی ثروتمند با او آشنا شود، به تفاهم
 رسد، شیفته‌ی او شود و با او ازدواج کند؛ از این رو تن به ازدواج کارمندی جزء
 در وزارت آموزش و پرورش داد.

لباس ساده می‌پوشید، چون پول خرید لباس‌های گران‌قیمت را نداشت، اما
 مثل کسی که موقعیت واقعی خود را از دست داده باشد دل گرفته بود؛ چون
 پیش خود فکر می‌کرد که زیبایی، ظرافت و دلربایی، در میان زن‌ها، حکم
 شأن و مقام را دارد و جای خانواده و اصل و نسب را می‌گیرد و ظرافت طبیعی،
 میل به چیزهای زیبا و ملایمت طبع تنها سلسله مراتبی است که زن‌های
 معمولی را در ردیف زن‌های اسم و رسم‌دار جامی دهد.

پیوسته رنج می‌برد، چون احساس می‌کرد که برای این آفریده شده که از

می‌خواست غرق در خوشی بود، مایه‌ی رشک زن‌ها بود، دل از مردها می‌ربود و در رؤیاهای آن‌ها جا داشت.

دوستی داشت، زن ثروتمندی که از هم‌کلاسان سابق او بود، اما دلش نمی‌خواست دیگر به دیدن او برود چون وقتی بر می‌گشت دچار رنج جانگزایی می‌شد.

یک شب شوهرش با لبخندی پیروزمندانه به خانه آمد، پاکت بزرگی در دستش بود.

گفت: «بگیر، این مال توست.»

زن حریصانه در پاکت را گشود و کارت چاپ شده‌ای را از آن بیرون کشید که رویش نوشته شده بود:

«وزیر آموزش و پرورش و بانو افتخار دارند که از آقا و خانم لوازل دعوت کنند که در شب دوشنبه، هجدهم ژانویه، در کاخ وزارتخانه حضور به هم رسانند.» زن، به خلاف انتظار شوهرش که می‌خواست او را ذوق‌زده ببیند، دعوت‌نامه را با تحقیر روی میز پرتاب کرد و زیر لب گفت:

«به چه درد می‌خورد؟»

«اما، عزیزم، خیل می‌کردم خوشحال می‌شوی. تو که هیچ وقت جایی نمی‌روی. این فرصت خوبی است. برای به دست آوردنش خون دل‌ها خوردم. همه دل‌شان می‌خواهد بروند. این دعوت‌نامه را دست هر کارمندی نمی‌دهند؛ انتخاب می‌کنند. مقامات رسمی همه آن جا جمع می‌شوند.»

زن با نگاهی حاکی از خشم، بی‌صبرانه، گفت:

«بفرمایید من چه لباسی بپوشم؟»

مرد فکر آن را نکرده بود، من من کنان گفت:

«خوب، آن لباسی که موقع رفتن به تئاتر تن می‌کنی. به نظر من که ظاهر خوبی دارد.»

آن وقت حیرت‌زده درنگ کرد. زنش گریه می‌کرد. دو قطره‌ی درشت اشک از گوشه‌های چشم زن آهسته به سوی گوشه‌های دهان روان بود. مرد با لکنت

گفت:

«چی شده؟ چی شده؟»

زن با تلاش زیادی اندوهش را فرو نشانده و هم‌چنان که گونه‌های مرطوبش را پاک می‌کرد، به آرامی گفت:

«هیچ چیز، فقط من لباسی ندارم؛ بنابراین نمی‌توانم به مجلس جشن بی‌یتم. دعوت‌نامه‌ات را به یکی از همکرانی بده که سر و لباس زنش از من بهتر است.»

مرد ناامید شد، اما گفت:

«این حرف‌ها را بگذار کنار. ببینم، مایلید، یک لباس مناسب که به درد جاهای دیگر هم بخورد، یک لباس خیلی ساده، چقدر تماد می‌شود؟ زن چند دقیقه فکر کرد، پیش خود حساب می‌کرد و در عین حال می‌ترسید نکند مبلغی بگوید که فریاد وحشت این کارمند صرفه‌جو بلند شود یا مخالفت کند.

زن سرانجام با دو دلی گفت:

«درست نمی‌دانم، اما فکر می‌کنم با چهارصد فرانک بتوانم سر و ته‌اش را هم بیاورم.»

مرد رنگش را اندکی باخت؛ چون تازه این مبلغ را کنار گذاشته بود تا به خودش برسد، تفنگی بخرد و تابستان آینده گهگاه روزهای یک‌شنبه، در دشت نانتر، همراه دوستانی که آن جا چکاوک شکار می‌کنند، چند تیری بیندازد.

اما گفت:

«خیلی خوب. چهارصد فرانک به‌آت می‌دهم. اما سعی کن پیراهن قشنگی بخری.»

روز جشن نزدیک می‌شد و خانم لوازل ظاهراً غمگین و بی‌قرار و نگران بود. اما پیراهنش آماده بود. شوهرش یک شب به او گفت:

«چی شده؟ اخم‌هایت را باز کن، این دو سه روز توی خودت هستی.»

و زن پاسخ داد:

«وقتی فکرش را می‌کنم که حتی یک دانه جواهر ندارم. یک تکه طلا ندارم به خودم بزنم از خودم بیزار می‌شوم. توی آن مهمانی حتماً دق می‌کنم. اصلاً بهتر است نروم.

مرد گفت:

«گل طبیعی بزن. در این وقت سال مرسوم است. ده فرانک که بدهی می‌توانی دو سه رُز عالی بخری.»

زن راضی نمی‌شد.

«نه، هیچ چیز تحقیرآمیزتر از این نیست که آدم، میان عده‌ای زن ثروتمند، بی چیز باشد.»

اما شوهرش بلند گفت:

«عجب آدم بی فکری هستی! برو پیش خانم فورستیه و چند تکه جواهر از او بگیر. این قدرها به او نزدیک هستی.»

زن فریادی از شادی سر داد:

«راست می‌گویی. به یاد او نبودم.»

روز بعد پیش دوستش رفت و ناراحتی خود را برای او شرح داد.

خانم فورستیه به طرف کمد لباس آینه‌داری رفت، یک جعبه‌ی جواهر بزرگ بیرون کشید، آن را پیش دوستش آورد، در آن راگشود و به خانم لوازِل گفت:

«هر کدام را می‌خواهی بردار، عزیزم.»

زن ابتدا چشمش به چند دستبند افتاد، سپس به یک گردنبند مروارید، بعد به یک صلیب طلای ونیزی که سنگ‌های گرانبهایش را با مهارتی تحسین‌انگیز تراش داده بودند. آن‌ها را جلوی آینه امتحان کرد، دو دل بود، دلش نمی‌آمد آن‌ها را از خود جدا کند و پس بدهد.

چند بار پرسید:

«جواهر دیگری نداری؟»

«چرا دارم. نگاه کن. نمی‌دانم چه چیزی را دوست داری؟»

زن ناگهان گردنبند الماس‌نشانی را درون جعبه‌ی الماس‌دهی داد و سپس با اشتیاقی بی‌حد شروع به تپیدن کرد. وقتی آن را بر می‌داشت، دست‌هایش می‌لرزید. گردنبند را دور گردنش بست. روی سیر هنس که گردن می‌پوشاند افکند و از دیدن خود غرق در شُغف شد.

آن وقت با تردید و دلی مالا مال از اندوه پرسید:

«این را به من امانت می‌دهی. فقط همین را؟»

«بله، بله، البته.»

زن دست‌هایش را دور گردن دوستش حلقه کرد و او را مشت‌قند بوسید. سپس دوان‌دوان با جواهر دور شد.

روز مهمانی رسید. خانم لوازِل در آن جا درخشید. از همه زیب‌تر بود. در بوقار، لبخند بر لب و غرق در شادی. مردها همه به او چشم می‌دوختند. نامش را می‌پرسیدند، سعی می‌کردند به او معرفی شوند.

با غرور در پیچ و تاب بود، با شور و شوق، مست از لذت، بی‌خبر از دیگران. کامیاب از جذبه‌ی زیبایی، سرخوش از پیروزی، در ابری از خوشبختی که آن گُزینش‌ها، آن تحسین‌ها، آن آرزوهای بیدارگشته به ارمغانی آورده بود و آن احساس پیروزی که قلب هر زنی را از شیرینی می‌آکند.

ماتیلد نزدیکی‌های ساعت چهار صبح از مهمانی بیرون آمد. شوهرش، همراه با سه مرد دیگر که زن‌هایشان گرم اختلاط بودند، از ساعت دوازده، در پیش اتاق خلوتی خوابیده بودند. مرد شینلی را که با خود آورده بود روی دوش زن انداخت، شل هر روزه را که کهنگی آن با زرق و برق لباس جشن توی چشم می‌زد. زن این موضوع را احساس کرد و خواست بگریزد تا از چشم زن‌های دیگر دور بماند، زن‌هایی که خود را در خزهای گرانبها پوشانده بودند.

مرد جلو او را گرفت.

«کمی صبر کن. بیرون سرما می‌خوری. من می‌روم درشکه صدا کنم.»

زن به او گوش نداد و به سرعت از پله‌ها پایین رفت.

به خیابان که رسیدند از درشکه خبری نبود. به دنبال درشکه گشتند و درشکه ران‌ها را که از دور می‌گذشتند، صدا زدند.

نومیدانه به سوی رود بسن راه افتادند، از سرما می‌لرزیدند. سرانجام کنار بارانداز، یکی از درشکه‌های قدیمی شبگرد را پیدا کردند که گویی شرم داشتند در روز روشن فلاکت خود را نشان دهند و تنها در تاریکی شب توی پاریس بیرون می‌آمدند.

با درشکه تا جلو در خانه رفتند و بار دیگر، با چهره‌ی گرفته، راه پلکان خانه را در پیش گرفتند. برای زن همه چیز تمام شده بود. اما مرد اندیشید که در ساعت ده باید در وزارتخانه باشد.

زن، جلوی آینه، شل را که شانه‌هایش را می‌پوشاند برداشت تا بار دیگر زیبایی خیره‌کننده‌ی خود را ببیند. اما ناگهان فریادی بر زبان آورد. گردنبند دیگر به گردنش نبود!

مرد که لباسش را بیرون می‌آورد، پرسید:

«دیگر چه خبر شده؟»

زن با حالتی دیوانه‌وار رو به او کرد:

«گردنبند... گردنبند خانم فورستیه گم شده.»

مرد مبهوت از جا پرید.

«چی می‌گی... چطور...؟ غیر ممکن است!»

و چین‌های پیراهن، چین‌های شل، توی جیب‌ها، همه جا را گشتند، اما اثری از گردنبند نبود.

مرد پرسید:

«وقتی از مهمانی بیرون آمدی به گردنت بود؟»

«آره، توی راهرو کاخ به گردنم بود.»

«اما اگر توی خیابان افتاده بود صدایش را می‌شنیدیم. حتماً توی درشکه افتاده.»

«آره، ممکن است. شماره‌اش را برداشتی؟»

«نه. تو چطور، نگاه کردی؟»

«نه.»

بهت‌زده به هم‌دیگر نگاه کردند.

مرد گفت: «تمام راه را پیاده بر می‌گردم، ببینم پیدایش می‌کنم یا نه.»

و بیرون رفت. زن با لباس جشن روی صندلی به انتظار نشست بود. بی آن که بتواند به رختخواب نزدیک شود، خسته، از شور و حال افتاده و بی آن که حوصله‌ی فکر کردن داشته باشد.

شوهرش نزدیکی‌های ساعت هفت برگشت. چیزی پیدا نکرده بود. مرد به اداره‌ی پلیس سر زد؛ به دفترهای روزنامه رفت و مزدگنی تعیین کرد. ز شرکت‌های درشکه‌رانی و هر جا که حدس می‌زد سراغ گرفت.

زن صبح تا شب را با ترسی دیوانه‌کننده، زیر بار آن بلای وحشتناک، گذراند. لوازِل با چهره‌ی گرفته و رنگ پریده برگشت، چیزی دستگیرش نشده بود.

گفت: «باید به دوستت بنویسی که سگ گردنبند شکسته و داده‌ای تعمیر کنند. به این ترتیب فرصتی پیدا می‌کنیم دنبالش بگردیم.»

زن نامه را نوشت.

با سپری شدن روزهای هفته همه‌ی امیدشان را از دست دادند.

مرد، که پنج سالی پیرتر شده بود، بلند گفت:

«باید ببینیم چه چیزی به جای این جواهر می‌توانیم تهیه کنیم.»

روز بعد جعبه‌ی گردنبند را برداشتند و به سراغ جواهر فروشی رفتند که نامش درون جعبه حک شده بود. جواهر فروش دفترهایش را ورق زد.

«من این جواهر را نفروخته‌ام خانم؛ فقط جعبه‌اش کار من است.»

آن‌ها سپس به تک‌تک جواهر فروشی‌ها سر زدند و با حسرت و اندوه به دنبال گردنبندی شبیه همان گردنبند گشتند.

در پاله رویال^۱، در یک جواهر فروشی، گردنبند الماسی پیدا کردند که به نظر آن‌ها درست شبیه گردنبندی بود که به دنبالش بودند. قیمت گردنبند چهل

هزار فرانک بود. اما به سی و شش هزار فرانک هم مال آن‌ها می‌شد.

زن و شوهر از جواهر فروش خواهش کردند که تا سه روز گردنبند را نفروشد. سپس قرار شد در صورتی که جواهر تا پیش از آخر فوریه پیدا شد جواهر فروش آن را در برابر سی و چهار هزار فرانک پس بگیرد.

لوازل هجده هزار فرانک پول داشت که از پدرش برای او مانده بود. قرار شد بقیه را قرض کند.

همین کار را هم کرد. هزار فرانک از یک نفر گرفت، پانصد فرانک از نفر دیگر؛ پنج لویی این‌جا، سه لویی از جای دیگر. سفته داد، تعهدهای کمرشکن بر عهده گرفت و با رباخوارها و انبوه وام‌دهنده‌ها سر و کار پیدا کرد. زندگی آینده‌اش را به خطر انداخت، پای هر قول‌نامه‌ای را امضا کرد، بی آن که بداند از عهده‌ی آن بر می‌آید یا نه؛ و با آن که فکر رنج‌های آینده، روزگار سیاهی که در انتظارش بود و محرومیت‌های جسمی و شکنجه‌های روحی که باید تحمل می‌کرد آزارش می‌داد، به مغازه‌ی جواهرفروشی رفت. سی و شش هزار فرانک روی پیشخوان گذاشت و گردنبند را خرید.

وقتی خانم لوازل گردنبند را برگرداند، خانم فورستیه با لحنی سرد به او گفت: «چرا به این دیری؟»

خانم فورستیه در جعبه را باز نکرد و خانم لوازل نفسی به راحتی کشید. اگر بو می‌برد که جواهر عوض شده، چه فکری می‌کرد، چه حرفی می‌زد؟ نمی‌گفت که خانم لوازل دست به دزدی زده؟

خانم لوازل حالا حضور و حشمت‌بارنداری را حس می‌کرد. او ناگهان به صرافت افتاد که باید به جنگ با آن برخیزد؛ باید آن قرض دست و پاگیر را ادا کند. با خود گفت: این کار شدنی است.

پیشخدمت خود را بیرون کردند؛ محل سکونت خود را تغییر دادند و اتاق محقری اجازه کردند.

حالا طعم کارهای سخت خانه و بگذار و بردارهای نفرت‌انگیز آشپزخانه را می‌چشید. ظرف‌ها را می‌شست، ناخن‌های میخکی رنگش به چربی ظرف‌ها

آغشته می‌شد. رخت‌های چرک را می‌شست، پیرهن‌ها را در سبزه‌ی هر روز روی بند پهن می‌کرد. هر روز صبح آشغال‌ها را بوی کوجه می‌برد. آب‌ها را می‌آورد و در هر پاگرد پلکان، درنگ می‌کرد تا نفس سرد کند. لباس معمربری می‌پوشید، زنبیل به دست به مغاردی سبزی فروشی، قالی، قفسی می‌رفت، چانه می‌زد، بد حرفی می‌کرد و از سکده‌ی سی‌ریش خود به دست بر می‌خاست.

هر ماه چند سفته را می‌پرداختند. سفته‌های دیگر را تمدید می‌کردند و به ماه‌های دیگر می‌انداختند.

شوهر شب‌ها کار می‌کرد، به حساب‌های تاجری می‌رسید و اغلب، تا دیروقت شب، کتاب دست‌نویسی را پاک‌نویس می‌کرد.

و این زندگی ده سالی به درازا کشید.

باگذشت ده سال، آن‌ها همه‌ی قرض‌های خود را پرداخته بودند، همه را به نرخ ربا، ربای مرکب.

خانم لوازل حالا پیر شده بود. حالت زن‌های خانه‌دار را پیدا کرده بود، قوی، زمخت و خشن شده بود. گیسوانش آشفته، دامن‌هایش از ریخت افتاده و دست‌هایش قرمز شده بود. روی کف اتاق، شرشر، آب می‌ریخت و هنگامی که آن را تمیز می‌کرد بلندبلند حرف می‌زد. اما گهگاه وقت‌هایی که شوهر در اداره بود، نزدیک پنجره می‌نشست و به آن شب شادی‌آور سال‌ها پیش می‌اندیشید، به آن مجلس مهمانی که قدم گذاشته بود و آن همه زیبا شده بود، آن همه طرف توجه قرار گرفته بود.

اگر آن گردنبند را گم نکرده بود، چه اتفاق‌هایی افتاد؟ کی خبر دارد؟ کی خبر دارد؟ زندگی چقدر عجیب و متغیر است! چطور یک اتفاق بی‌اهمیت می‌تواند آدم را به خوشبختی برساند یا بدبخت کند!

اما یک روز تعطیل که برای گردش به خیابان شانزله‌لیزه رفته بود تا خستگی کار هفتگی را از تن بیرون کند، ناگهان چشمش به زنی افتاد که دست‌بچه‌ای را گرفته بود. خانم فورستیه بود، هنوز جوان بود، هنوز زیبا بود و هنوز دلربا.

خانم لوازل یک‌ه خورد. با او صحبت کند یا نه؟ بله، البته. حالا که قرض خود را ادا کرده باید همه چیز را بگوید، چرا نگوید؟
جلو رفت.

«سلام، ژان.»

زن از این که چنین دوستانه طرف خطاب زنی مهربان و ساده‌پوش قرار گرفته بود، مبهوت شد و چون او را به جا نیاورده بود، من من‌کنان گفت:
«اما... خانم... سر در نمی‌آورم... انگار اشتباهی گرفته‌اید.»

«خیر، من ماتیلد لوازل.»

دوستش بلند گفت:

«ماتیلد بیچاره‌ی من! چقدر تغییر کرده‌ای!»

«آره، از آخرین باری که تو را دیدم روزهای سختی را پشت سر گذاشته‌ام... همه‌اش هم به خاطر تو بوده!»

«به خاطر من! چطور مگر؟»

«یادت می‌آید آن گردنبند الماسی که به من امانت دادی تا در شب مهمانی وزیر گردنم کنم؟»

«آره. خوب؟»

«خوب، من گمش کردم.»

«منظورت چیست؟ تو که پس آوردی؟»

«گردنبندی که من آوردم شبیه گردنبند تو بود. بنابراین ده سال طول کشید تا بدهی‌مان را پرداختیم. خودت خبر داری، برای ما که آس و پاسیم کار آسانی نبود. البته دیگر تمام شده و من از این نظر خیلی خوشحالم.»

خانم فورستیه خشکش زده بود.

«منظورت این است که به جای گردنبند من گردنبند الماس خریده‌ای؟»

«بله. تو آن وقت متوجه نشدی! آخر، من نمی‌زد.»

و با حالتی غرورآمیز و در عین حال ساده‌لوحانه لبخند زد.

خانم فورستیه که به راستی تکان خورده بود، هر دو دست او را در دست‌های

خود گرفت.

«ای، ماتیلد بیچاره‌ی من! آخر چرا؟ گردنبند من بدلی بود. دست بالا به قصد فرانک می‌ارزید.»^۱

کارگاه شماره شانزده:

۱. حادثه‌ی اصلی در داستان گردن بند کدام است؟
۲. شخصیت اصلی در این داستان کیست؟ چرا؟
۳. آیا شما پایان دیگری برای این داستان سراغ دارید؟ در صورتی که پایان دیگری مد نظر دارید آن را بنویسید.
۴. داستان «هدیه مغان» را پیدا کنید و بخوانید.
۵. به نظر شما این دو داستان، در پایان بندی، چه شباهت‌هایی با هم دارند؟
۶. به نظر شما «ماتیلد» چگونه آدمی است؟
۸. ماجرای این داستان، چقدر باور کردنی است؟ چرا؟
۹. ساعت دوست‌تان را قرض می‌گیرید تا در برنامه‌ی کوهنوردی همراه‌تان باشد، ولی ساعت را در کوه گم می‌کنید. روز بعد وقتی با دوست خود روبه‌رو می‌شوید چه می‌کنید؟ سعی کنید این حادثه را در قالب یک داستان کوتاه بنویسید.
- برای شروع داستان چه می‌کنید؟
- چگونه ماجرا را به پایان می‌رسانید؟
- برای باورپذیری این ماجرا چه کار می‌کنید؟
- داستان خود را برای دوستان و آشنایان خود بخوانید و واکنش آن‌ها را جویا شوید و در دفتری بنویسید.
۱۰. داستان گردن‌بند را خلاصه‌نویسی کنید و آن را بخوانید.
- آیا همان تأثیر را خواهد داشت؟
- چرا آری؟
- چرا نه؟

☑ داستان چیست، قصه چیست؟

چون موضوع اصلی ما در این کتاب، داستان است پس باید درباره‌ی داستان توضیح بیش تری بدهیم. دو واژه‌ی داستان و قصه از نظر معنا، مترادف‌اند. نزد مردم، قصه، همان داستان است و داستان، همان قصه. این دو نوع ادبی، چنان در هم آمیخته شده‌اند که گاهی به جای هم دیگر به کار می‌روند. اما اهل فن، بین این دو واژه، تفاوت‌های زیادی قایل‌اند. پیش از بیان تفاوت‌های این دو واژه و این دو مفهوم، تعریف کوتاهی از آن‌ها به دست می‌دهیم.

«قصه، نوعی ادبیات است که در قدیم وجود داشته، اعم از حکایت، افسانه، سرگذشت و مانند آن.»

در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان» در تعریف قصه، چنین آمده است: «قصه به هر حکایت یا داستان منقول گفته می‌شود که از نظر شکل ساختی روایتی، غالباً شل و ول دارد و برای سرگرم کردن نقل می‌شود.»

○ انواع قصه:

قصه، انواع و اشکال گوناگونی دارد که در این جا به مهم‌ترین آن اشاره می‌کنیم.

۱. قصه‌های شاهان و آیین حکمرانی؛ مانند: سیاست‌نامه‌ی خواجه نظام‌الملک.

۲. قصه‌های پیامبران؛ مانند: قصص الانبیا و مانند آن.

۳. قصه‌های عارفان و درویشان. مانند قصه‌های کتاب اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید، نوشته‌ی محمد بن منور و حکایت‌های کتاب تذکرة الاولیای عطار نیشابوری.

۴. قصه‌هایی با مفاهیم فلسفی و دینی و عرفانی و جنبه‌های نمادین. در این زمینه می‌توان از قصه‌های کتاب «عقل سرخ» و «آواز پر جبریل» نوشته‌ی شهاب سهروردی نام برد.

۵. قصه‌هایی که رویکردهای تاریخی و زمینه‌های واقعی دارند. گستره‌ی سندی و مقامات حریری در این گروه قرار می‌گیرند.

۶. قصه‌هایی که بر زمینه‌هایی از واقعیت‌های تاریخی ساخته شده‌اند مانند قصه‌ی حسنک وزیر که با ساختن داستانی در «تاریخ بیهقی» وجود دارد. و یا قصه‌ی «سیل در غزنه» در همین کتاب.

۷. قصه‌هایی که ماجراهای جانوران را در خود دارند و از زبان جانوران بیان می‌شوند. این قصه‌ها نیز جنبه‌های نمادین، استعاری و معانی‌کنایی دارند. مانند کتاب «کلیله و دمنه» و «مرزبان‌نامه».

۸. قصه‌های تربیتی و آموزشی؛

«قابوس‌نامه»، «اخلاق ناصری» و «چهار مقاله‌ی عروضی» کتاب‌هایی هستند که این گونه قصه‌ها را در خود جای داده‌اند.

۹. قصه‌هایی که مایه‌های اصلی‌شان، مثل‌ها و حکمت‌های فارسی و عربی است. مانند قصه‌های کتاب «بریدالسعادة» و «لطایف الامثال».

۱۰. قصه‌هایی که درونمایه‌های گوناگون دارند. از زندگی پیامبران، عارفان، شاهان، شاعران و مردمان مختلف گرفته تا موضوع‌های اخلاقی و انسانی و شگفتی‌های طبیعت و دریاها و دنیای جانوران. در این گروه می‌توان از کتاب «جوامع الحکایات و لوامع الروایات» محمد عوفی نام برد.

۱۱. قصه‌های عامیانه.

در این قصه‌ها، رویدادهای زندگی شاهان، بازرگانان، سرداران، مردان و زنان گمنامی بازگو می‌شود که به صورت اتفاقی با رویدادهای پندآموز و شگفت روبه‌رو می‌شوند.

جنبه‌های دلاوری و حماسی این قصه‌ها هم کم نیست.

کتاب‌های «سمک عیار»، «داراب‌نامه‌ی طرطوسی» و «هزار و یک شب» از این گونه‌اند.

به طور کلی، قصه‌ها ساختاری ابتدایی و ساده دارند و زبان آن‌ها، روایتی است. این زبان به گفتار روزانه‌ی عامه‌ی مردم نزدیک بوده، و پُر از واژه‌ها و

صرب المثل های عامیانه است.

در این گونه اثر ادبی، بیش تر بر روی رویدادهای شگفت تکیه و تأکید می شود. بنابراین، شخصیت ها (قهرمانان) و آدم ها در این گونه متن ها، متحول نمی شوند و تکوین نمی یابند.

رویدادهای قصه ها هم تصادفی اند و در یک چشم به هم زدن شکل می گیرند.

حادثه، در پیشبرد قصه، نقشی کلیدی و محوری دارد. حادثه ها در قصه ها بیش تر تصادفی اند و تابع هیچ ضابطه و قانون علت و معلولی نیستند.

○ شباهت ها و تفاوت های قصه و داستان

۱. پیرنگ در قصه، معمولاً خطی است. رویدادها در یک خط مستقیم به پیش می روند. به بیانی دیگر، رویداد (حادثه) «الف» باعث شکل گیری رویداد «ب» می شود. یعنی حادثه ها یکی پس از دیگری و پشت سر هم به وجود آمده، به پیش می روند. اما در داستان معمولاً همیشه این گونه نیست. در بسیاری از داستان ها، رویدادها پس و پیش می شوند. (در بحث های آینده که عناصر داستانی را می شناسیم، در این باره بیش تر سخن خواهیم گفت).

۲. رویدادها در قصه مربوط به گذشته اند. اما در داستان ها این قاعده، ثابت نیست. ماجرا می تواند در زمان حال و یا آینده اتفاق بیفتد.

گزاره (جمله ای) آغازین همه ی قصه ها، «یکی بود، یکی نبود»، «روزی بود، روزگاری بود»، «در زمان های قدیم...» و مانند آن است، ولی داستان ها معمولاً آغاز زمانی این چنین ندارند.

۳. راوی (روایت کننده) در قصه ها یک نفر است و او همان قصه گو است. او از همه چیز قصه، آدم های قصه، ماجراها و در یک کلام از زیر و بم قصه با خبر است. دانای کل است. همه چیزدان است. او به جای همه ی قهرمان ها (اعم از انسانی، جانوری، گیاهی و حتی اشیا) حرف می زند، تصمیم می گیرد. خلاصه آن که مداخله گری بی رقیب و بلامنازع است.

اما در داستان، ماجرا از زبان و زاویه های گوناگون روایت می شود. گاهی از زبان یک راوی که اول شخص مفرد است. بازگو می شود که به آن «من راوی» می گویند. این «من راوی» یا خود نویسنده ی داستان است و یا یکی از شخصیت های داستان. این راوی از زبان خودش حرف می زند.

گاهی داستان از بان سوم شخص مفرد، نقل می شود. این راوی گاهی و دانایی نسبتاً خوبی درباره ی رویدادها و آدم های داستان دارد. ممکن است دانایی اش محدود باشد و یا نامحدود.

۴. قصه ها، به جای شخصیت، «قهرمان» دارند. این قهرمان ها دو دسته اند. یا سیاه اند یا سفید. مانند خانه ها و مهره های صفحه ی شطرنج. یعنی یا بد هستند و یا خوب. یا بد مطلق هستند و یا خوب مطلق. حد وسطی وجود ندارد.

اساساً در قصه ها (افسانه ها و قصه های پریان) یک یا چند دیو وجود دارد و یک یا چند فرشته. بدکاره و خوب کاره. این قهرمان ها و ضد قهرمان ها، اسیر یک سرنوشت از پیش تعیین شده اند. بنابراین تا پایان قصه، بدون تغییر باقی می مانند. سرشت و ذات آن ها متحول نمی شود. پویا نیستند. ایستا هستند. اما در داستان، به جای قهرمان، شخصیت حضور دارد. از شخصیت همان رفتاری بروز می کند که در توان اوست. شخصیت در داستان و در گیر و دار ماجرا تغییر می کند. از بدی به خوبی و از خوبی به بدی. از تزلزل به تثبیت و از تثبیت به تزلزل می گراید.

شخصیت ها، مطلق نیستند. نه سیاه اند و نه سفید، بلکه آمیزه و مخلوطی از این دو هستند. در رنگ شناسی، اگر رنگ سیاه (مشکی) را با رنگ سفید بیامیزیم، رنگی به دست می آید که ویژگی ها و صفت های هر دو را دارد و آن رنگ خاکستری است.

گفته ی مشهوری در این مورد بر سر زبان ها است که: شخصیت های و آدم ها، خاکستری اند.

آدم ها در جهان واقعی و در زندگی اجتماعی هم همین طورند. نه بد بد

هستند و نه خوب خوب. اگر هم استثنائاً یک یا چند نفر این گونه باشند، از حالت شخصیت بیرون می‌روند و قهرمان می‌شوند. خواه قهرمان مثبت، خواه قهرمان منفی.

آدم‌ها (قهرمان‌ها) در قصه‌ها، همه به یک زبان و با یک لحن حرف می‌زنند، اما در داستان، هر کس به فراخور سن، شغل، موقعیت اجتماعی، میزان سواد و... خود رفتار می‌کند و حرف می‌زند.

به عنوان مثال طرز حرف زدن یک معلم یا یک راننده، یک شهری با یک روستایی فرق می‌کند.

۵. در پایان قصه‌ها، نتیجه‌گیری، پند و اندرز و نکته‌های اخلاقی به طور آشکار و مستقیم از زبان قصه‌گو، بیان می‌شود. اما در داستان اگر نتیجه‌گیری و یا پیام اخلاقی و... باشد، به صورت غیر مستقیم و نهفته به خواننده و مخاطب منتقل می‌شود. اساساً قصه متنی مستقیم‌گو و داستان، متنی غیر مستقیم‌گو به شمار می‌رود.

۶. قصه، تفاوت‌های دیگری نیز با داستان دارد که به اهمیت تفاوت‌های گفته شده، نیست. بنابراین از گفتن آن‌ها در می‌گذریم.

● داستان در ایران

داستان کوتاه به عنوان یک ژانر (نوع) ادبی است. داستان کوتاه بخشی از جریان زندگی است که در متنی داستانی، نمایش داده می‌شود. داستان کوتاه، یکی از جذاب‌ترین قالب‌های داستانی به شمار می‌رود. تاریخچه‌ی این قالب نگارشی به درستی روشن نیست، اما تا آن جا که پژوهش‌های ادبی و تاریخی نشان می‌دهد، با رشد شهرنشینی و پیدایش طبقه‌ی متوسط شهری، این قالب به تدریج، شکل گرفت، بالید و به این جا رسید. داستان کوتاه، زادگاه مشخصی ندارد و نمی‌توان یک یا چند نفر را به عنوان پدید آورنده و خالق آن به حساب آورد.

تمام سبک‌ها و قالب‌ها و انواع ادبی مانند بسیاری از پدیده‌های علمی،

رفته رفته و با کوشش‌های جمعی در طول چندین دوره‌ی تاریخی به صورت تکمیلی و تکاملی، شکل گرفته‌اند. به بیانی دیگر، داستان کوتاه، شهر یک یا چند نفر، نژاد، سرزمین و زبان خاصی را بر پیشانی خود ندارد. بنابراین جست و جوی ریشه‌های اولیه‌اش در غرب یا شرق، ایران یا هند، چین و ماچین و... جاهای دیگر، چندان منطبق بر واقعیت نیست. اگر چه آغاز ایش شیوه‌ی داستان‌نویسی را از قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی در اروپا می‌دانند. اما در ایران در دیرباز شکل‌هایی از این قالب داستانی وجود داشته است. نمونه‌های زیادی از این ژانر ادبی در کتاب‌ها و متن‌های عرفانی و دیوان‌های شعر شاعران و نظم‌ناظران دیده می‌شود.

الف) نشانه‌هایی از نوعی داستان کوتاه در متون عرفانی و صوفیانه.

هر چند مقاله‌ها و حکایت‌های کوتاه این کتاب‌ها با تعریف آن چه که به داستان کوتاه (short story) معروف است، سازگار به نظر نمی‌رسد. اما از ساختار و عناصری برخوردار است که به داستان کوتاه نزدیک می‌شود. برای آشنایی بیش‌تر دوستداران داستان‌نویسی از هر کتاب صوفیانه و عرفانی یک حکایت می‌آوریم.

● ۱. کتاب کشف‌المحجوب.

«حکایت ایثار زندگی»

[از احمد حمادی سرخسی پرسیدم: ابتدای توبه‌ی تو چگونه بود؟
گفت: وقتی من از سرخس برفتم و به بیابان فرو شدم به سر اشران خود و آن جا مدتی بی‌وادم و پیوسته دوست داشتمی که گرسنه بودمی و نصیب خود به دیگری دادمی....

روزی شیری گرسنه از بیابان بر آمد و اشری از آن من بشکست و بر سر بلایی شد و بانگی بکرد تا هر چه اندر آن نزدیکی سباعی بود بانگی وی

بستیدند و بر روی جمع شدند. وی بیامد و اشتر را بر هم درید. و هیچ نخورد و باز بر سر بالا شد. آن سباع. از گرگ و شکال و روباه و امثالهم، همه از آن خوردن گرفتند و وی می بود تا همه بازگشتند. آن گاه قصد کرد تا لختی بخورد. روباهی لنگ از دور پدیدار شد. شیر بازگشت تا آن روباه لنگ چندان که بایست بخورد و بازگشت. آن گاه شیر باز آمد و لختی از آن بخورد و من از دور نظاره می کردم. چون بازگشت به زبانی فصیح مرا گفت: یا احمد! ایثار بر لقمه، کار سگان است. مردان، جان و زندگی ایثار کنند. چون این برهان بدیدم دست از کلی اشغال برداشتم. ابتدای توبه ی من، آن بود.^۱

● ۲. کتاب شرح تعرف.

اسماعیل بخارایی این کتاب را در قرن چهارم نوشته است. وی حکایت های فراوانی را در این کتاب گردآوری کرده است. در این جا به یک حکایت آن اشاره می کنیم.

«حکایت آن سپیدی چشم»

[مردی را زنی بود و بر آن عاشق بود و یک چشم آن زند سپید بود و شوی را از آن عیب خبر نبود. چون روزگار بر آمد و عشق مرد کم گشت، سپیدی بدید. زن را گفت:

- آن سپیدی در چشم تو از کی پدید آمد؟

[زن] گفت:

- از آن زمان که محبت ما در دل تو نقصان گرفت.^۲

● ۳. کتاب بستان العارفین.

نویسنده و تاریخ نگارش این کتاب چندان روشن نیست. اما می گویند «محمد بن طبسی نیشابوری» آن را در قرن پنجم گردآوری کرد. «حکایت زندان و زندانبان»

[ربیع خیشم، از پارسایان بود. روزی چند نالید. آن روز که بخواست مُرد. نماز بامداد بکرد تا وقت چاشت. نماز چاشت بکرد و دل قرآن داشت بخواند. پس دختر را گفت:

- مرا بخوابان و چادری اندر روی من کش و تو بیرون شو!

آن دختر، چنان کرد و بیرون رفت و در فراز کرد [در را بست].

ساعتی برآمد، همسایه یی اندر آمد و گفت:

- ای دختر! بنگر که پدرت را حال چگونه است؟

دختر گفت:

- او خوش خفته است.

گفت:

- نیکو بنگر.

گفت:

خفته است.

گفت:

- بهتر بنگر.

دختر بنگریست. ربیع، جان داده بود. آن زن را پرسیدند:

- تو به چه دانستی؟ [از کجا فهمیدی؟]

گفت:

- در این ساعت خفته بودم. ربیع را دیدم دامن کشیده، همی دوید.

گفتم:

- ای خواجه می دوی؟

گفت:

۱. ابراهیمی، نادر، صوفیانه ها و عارفانه ها، ص ۲۰۱.

پیشین، صص ۳۳۹-۳۴۰.

خاموش! که زندانبان را غافل یافتم. در زندان دنیا را شکستم و از آن جا بجستم.
بیدار شدم. دانستم که وی مُرده است.^۱

● ۴. کتاب رساله‌ی قشیری.

ابوالقاسم قشیری قوچانی، مجموعه‌ای از حکایت‌ها و نقل‌ها را در این کتاب گرد آورده است. کتاب در قرن پنجم نوشته شد. ویژگی این کتاب کوتاه بودن حکایت‌هاست. دو نمونه از داستان‌های این کتاب را با هم می‌خوانیم:

● نمونه‌ی اول:

«حکایت نور چراغ شاه»

[گویند رابعه به روشنایی چراغ سلطانی، پیراهن خویش را که دریده بود، باز دوخت. دل وی بسته شد به روزگار دراز.
بازش یاد آمد سبب آن. آن جایگاه پیراهن که دوخته بود، بدرید دلش گشاده شد.^۲

● نمونه‌ی دوم:

«اسبی در غله شاه»

[عبدالله مبارک، جایی می‌رفت. وقت نماز اندر آمد.
عبدالله از ستور [اسب] فرود آمد تا نماز کند. ستور وی اندر غله [کشتزار] شد و آن دیهی [مزرعه‌ای] سلطانی بود.
عبدالله مبارک آن ستور بگذاشت و اندر ملک خویش نگذاشت و قیمت آن ستور، بسیار بود.^۳

۱. پیشین، صص ۲۶۰-۲۵۹.

۲. پیشین، ص ۳۹۸.

۳. پیشی، ص ۴۰۰.

● ۵. کتاب طبقات صوفیه.

خواجه عبدالله انصاری، این کتاب را در قرن پنجم نوشت. در این کتاب علاوه بر لطیفه‌ها و فکاهه‌های دلنشین، حکایت‌های زیادی جمع آوری شده است.

«حکایت آن دنیا»

[بایزید] بسطامی را پس از مرگ به خواب دیدند. گفتند:
- حال تو چگونه است؟

گفت: مرا گفتند ای پیر چه آورده‌ای؟ گفتم: درویش چون به دمگاه ملک شود (رود) وی را گویند چه خواهی نه آن که گویند چه آورده‌ی؟^۱

● (ب) نشانه‌هایی از داستان کوتاه در روایت سعدی

گلستان سعدی از جمله کتاب‌هایی است که داستانواره‌های فراوانی را برحسب موضوع در خود جا داده است که در این جا به نمونه‌ای از آن اشاره می‌کنیم:

«حکایت ماهی و ماهی‌گیر»

[صیادی ضعیف را ماهی قوی به دام افتاد. طاقت حفظ آن نداشت. ماهی بر او غالب آمد و دام از دستش در ربود و برفت. دیگر صیادان دریغ خوردند و ملامتش کردند که چنین صید در دامت افتاد و ندانستی نگاه داشتن. گفت:
- ای برادران! چه توان کردن؟ مرا روزی نبود و ماهی را هم چنان روزی مانده بود... صیاد بی روزی ماهی در دجله نگیرد و ماهی بی اجل در خشکی نمیرد.^۲

سعدی به جز مقامه‌ها و حکایت‌های کوتاه که زبان ترکیبی نثر و نظم را در بیان آن به کار برده در شعرهایی نیز خط داستانی را به پیش برده است. وی داستانی را در یک بیت، اینگونه روایت می‌کند:

۱. پیشین، ص ۴۵۲.

۲. سعدی، گلستان سعدی، ص ۱۱۷.

یکی، بر سر ناخوشی می‌گریست

چو شد صبح، او مُرد و بیمار زیست
بعد از گلستان، بوستان نیز داستان‌ها و حکایت‌های فراوانی را در خود
جای داده است.

● (ج) داستان در شعر شاعران

سیطره‌ی شعر در ادبیات ایران، پیشینه‌ای هزار ساله دارد. به این خاطر بسیاری از مفاهیم و جنبه‌های ادبی و نگارشی و از جمله داستان با این زبان نوشته می‌شده است. گرایش به کلام موزون و موسیقایی تا آن جا بوده که ناظم‌ان و شاعران، کتاب‌های ادبی و تاریخی و حماسی را به نظم در می‌آورده‌اند. معروف است که رودکی کتاب کليلة و دمنه را به نظم برگرداند. در دیوان شاعران سده‌های نخستین تاریخ ادبیات فارسی، حکایت‌ها و داستان‌های کوتاه، دیده می‌شود.

انوری ابیوردی، شاعر سده‌ی چهارم و پنجم، داستانی تمثیلی از زبان گیاهان نقل می‌کند که خواندنی است:

[نشنیده‌ای که زیر چناری کدو بُنی

بر جست و بر دوید بروبر به روز بیست

پرسید از چنار که تو چند روزه‌ای

گفتا چنار عمر من افزون‌تر از دویست

گفتا به بیست روز من از تو افزون شدم

این کاهلی بگوی که آخر ز بهر چیست

گفتا چنار نیست مرا با تو هیچ جنگ

که اکنون نه روز جنگ و نه هنگام داوری ست

فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان

آن‌گاه شود پدید که نامرد و مرد کیست^۱

در بوستان سعدی، پنج‌گنج (خمس‌ه‌ی) نظامی و دیگران، داستان‌های فراوانی به زبان نظم و شعر گفته شده است. حتی در مثنوی مولوی داستان‌های کوتاه زیادی بازگو شده که بار فلسفی، کنایی و تمثیلی دارند.

● (د) داستان در کتاب‌ها و متون تاریخی

حکایت سبکتکین با آهو.

[امیر سبکتکین گفت]: پیش‌تر از آن که من به غزنین افتادم، یک روز بر نشستم [سوار شدم] نزدیک نماز دیگر، و به صحرا بیرون رفتم به بلخ. و همان یک اسب داشتم و سخت تیز تک و دویده بود چنان که هر صید که پیش من آمدی باز نرفتی آهویی دیدم ماده و بچه‌ای با وی. اسب را برانگیختم و نیک نیرو کردم و بچه [آهو] از مادر جدا شد. و غمی شد. بگرفتمش و برزین نهادم و باز گشتم. و روز نزدیک نماز شام رسیده بود. چون لختی براندم، آوازی به گوش من آمد. باز نگریستم؛ مادر بچه بود که بر اثر من می‌آمد و غریوی و خواهشکی می‌کرد. اسب برگردانیدم به طمع آن که مگر [شاید] وی را نیز گرفته آید و بتاختم. چون باد، از پیش من برفت. باز گشتم و دو سه بار

هم چنین می‌افتاد و این بیچاره می‌آمد و می‌نالید تا نزدیک شهر رسیدم. آن مادرش هم چنان نالان نالان می‌آمد. دلم بسوخت و با خود گفتم: «از این آهو بره چه خواهد آمد؟ بر این مادر مهربان، رحمت باید کرد.»

بچه را به صحرا انداختم. سوی مادر بدوید و غریو کردند و هر دو برفتند سوی دشت. و من به خانه رسیدم. شب، تاریک شده بود و اسبم بی‌جو بمانده. سخت تنگ دل شدم و چون غمناک در وثاق [اتاق] بخفتم، به خواب دیدم پیرمردی را سخت فره‌مند که نزدیک من آمد و مرا می‌گفت: «یا [ای] سبکتکین! بدان که آن بخشایش که بر آن آهو ماده کردی و این بچه که به او باز دادی و اسب خود را بی‌جو، یله کردی، ما شهری را که آن را غزنین گویند بر تو و فرزندان تو بخشیدیم. و من رسول آفریدگارم.

من بیدار شدم و قوی دل گشتم و همیشه از این خواب همی اندیشیدم و اینک به این درجه رسیدم و یقین دانم که ملک در خاندان و فرزندان من بماند تا آن مدت که ایزد عزه ذکره تقدیر کرده است.^۱»

همان گونه که خواندیم در این حکایت تاریخی که در بیش از هزار سال پیش به قلم یک تاریخ‌نویس نوشته شد، نشانه‌های آشکار داستان‌امروزی، مشاهده می‌شود. عناصری مانند:

فضاسازی، صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، پیرنگ خطی، روایت و شگرد داستان در داستان.

داستان‌پردازی در کتاب‌های دیگر تاریخی نیز کمابیش دیده می‌شود. مطالعه‌ی این کتاب‌ها به داستان‌نویسان کمک می‌کند تا شناختی تاریخی به داستان پیدا کنند.

فصل دوم

گام‌های نوشتن

☑ گام اول

سوژه‌یابی

داستان‌نویسی از یک نظر، مانند خانه‌سازی است.

برای ساختن خانه چه می‌کنند؟

پیش از آن که خانه‌ای ساخته شود، باید به چند پرسش که در ذهن ایجاد می‌شود، پاسخ داد.

۱. چرا باید خانه ساخت؟
۲. در چه زمینی باید خانه ساخت؟
۳. با چه نقشه‌ای؟
۴. با استفاده از چه مصالحی؟
۵. در چند طبقه؟
۶. هر طبقه باید چند اتاق داشته باشد؟
۷.

نیاز به سرپناه و مبارزه با سرما و گرما و امنیت و...، فلسفه و عامل اصلی خانه‌سازی به شمار می‌آید. کسی که می‌خواهد خانه بسازد در درجه‌ی نخست، زمینی را انتخاب می‌کند که برای بنا کردن ساختمان مناسب

باشد. قناس نباشد. در نقطه‌ای واقع شده باشد که به مکان‌های عمومی مانند مدرسه، درمانگاه، فروشگاه‌های مرکزی، ایستگاه اتوبوس و مترو و... نزدیک باشد. زیر دکل‌های عبور برق فشار قوی نباشد. در مسیر و مجاورت رودخانه‌ها و سیلاب‌ها نباشد.

سپس باید نقشه‌ی ساختمان را تهیه کرد. در نقشه‌ی ساختمان باید مشخص شود که اتاق‌ها کجا بنا شوند؟

اتاق پذیرایی کجا قرار گیرد؟

اتاق خواب و سرویس‌های بهداشتی کجا باشند؟

نورگیر و آشپزخانه در کدام قسمت واقع شوند؟

نمای بیرونی و سقف و شیروانی چگونه باشد؟

از همه مهم‌تر مساحت و بنای مفید، چند متر مربع باشد؟

بعد از این نوبت به اجرا و ساخت می‌رسد. در این مرحله باید روشن شود

که از چه مصالح و ملاتی باید استفاده کرد؟

اسکلت ساختمان، بتون آرمه باشد یا فلزی؟

سقف خانه، چوبی باشد یا تیرچه بلوک؟

کف اتاق‌ها، سیمان باشد یا موزاییک و یا سرامیک و سنگ؟

آجرها به وسیله‌ی ملات گچ و خاک و یا ملات ماسه و سیمان روی هم

چیده شوند؟

می‌بینید که پرسش‌های فراوانی در این زمینه وجود دارد.

داستان‌نویسی هم از جهاتی مانند خانه‌سازی است.

نخستین گام، پیدا کردن سوژه است.

سوژه چیست؟

به فکر اولیه و خام که به ذهن خطور می‌کند، پرورش می‌یابد و به داستان

تبدیل می‌شود، "سوژه" گفته می‌شود.

به بانی دیگر، به «جرقه‌های نخستین» و «مایه‌ی داستان» سوژه می‌گویند.

برای همین است که به آن، «گام اول داستان‌نویسی» هم می‌گویند.

فکر اولیه، اساساً ذهنی و حسی است و مانند رعد و برق، نمایان و شتاب
نیز ناپیدا می‌شود. به قول شاعر:
بگفت احوال ما، برق جهان است

گاهی پیدا و گاهی در نهان است.

در این بیت از مولانا، به گذرایی و فرار بودن فکر اولیه اشاره شده است.
گاهی «دورنمایه» را با «سوژه» مترادف می‌پندارند. در حالی که درونمایه،
«موضوع» داستان است، اما سوژه و فکر اولیه فراتر از موضوع داستان است.

● فکر اولیه، چگونه پیدا می‌شود؟

فکر اولیه‌ی داستان، از راه‌های زیر در ذهن داستان‌نویس شکل می‌گیرد:

الف) مشاهده

مشاهده، عادی‌ترین و عملی‌ترین راه پیدا کردن سوژه به شمار می‌رود.
هنرمند به طور کلی و داستان‌نویس به طور خاص، باید با دقت به پیرامونش
نگاه کند. نگاه یک هنرمند هر چند از لحاظ فیزیکی با نگاه مردم عادی
تفاوتی ندارد، اما از لحاظ معنوی این دو نگاه با هم فرق دارند.
نگاه هنرمندانه، گاهی دقیق، موشکافانه و کاشفانه است. چون کار هنر.

کشف دوباره‌ی جهان است. سهراب سپهری می‌گوید:

«چشم‌ها را باید شست

جور دیگر باید دید»

نگاه هنرمند، گاهی عرفانی و شناخت‌شناسانه است.

مردم عادی به طور روزانه از کنار رویدادهای واقعی فراوانی، به آسانی و
بایی اعتنایی می‌گذرند، اما یک هنرمند با چشمانی بینا و گوش‌هایی شنوا به
رویدادها و پیرامون خود می‌نگرد. چهل سال پیش که درشکه وسیله نقلیه
بوده، بارها اتفاق می‌افتاده که پای اسب درشکه در چاله‌ای در خیابان گیر
می‌کرده و می‌شکسته و رهگذاران زیادی شاهد این صحنه بوده‌اند. اما یک
نفر از آن میان، از این رویداد، داستان کوتاه و زیبای «عدل» را می‌نویسد.

همه‌ی ما بارها و بارها از کودکانِ رها شده در خیابان، دیده و شنیده‌ایم، ولی جلال آل احمد با دیدن این رویداد تلخ، داستان کوتاه «بیچه‌ی مردم» را می‌نویسد.

مشاهده‌ی مکان‌های خاص مانند آثار باستانی، گورستان‌ها، موزه‌ها، جاهای دیدنی، چای‌خانه‌های سنتی، مکان‌های پر رفت و آمد، منبع بسیار خوبی برای شکار کردن سوژه‌هاست.

نکته‌ی حساس و جالب در مشاهده‌ی مکان‌های خاص، انتخاب زمان خاص است. به عنوان مثال اگر نویسنده‌ی داستان در پاسی از شب رفته، از میدان اصلی شهر که در روز غلغله است بگذرد و یا از گورستانی عبور کند و یا نیمه‌های شب وارد حیاط مدرسه‌ای شود که در روز از کودکان موج می‌زند، حسی در او قوت می‌گیرد که می‌تواند فکر اولیه‌ی نوشتن یک داستان باشد. از آن جا که فکر اولیه مانند جرقه و شراره‌های آتش، زود پدیدار و با شتاب یک شهاب نیز از ذهن می‌گذرد، معمولاً بسیاری از داستان نویسان همواره دفترچه و مدادی همراه خود دارند که به محض یافتن سوژه، آن را یادداشت می‌کنند تا در فرصت مناسب از آن استفاده نمایند.

مشاهده، ممکن است مستقیم باشد؛ مانند تمام دیده‌های واقعی یک هنرمند در طول شبانه روز.

گونه‌ی دیگری از مشاهده وجود دارد و آن غیرمستقیم است. نویسنده با تماشای فیلم و یا عکس و اسلاید، رویدادی را می‌بیند و تحت تأثیر قرار می‌گیرد و یا انجام کاری یا رخدادی را از زبان کسی می‌شنود، اما به مصداق «شنیدن کی بود مانند دیدن»، مشاهده‌ی مستقیم. بهترین شکل دیدن، موفق‌ترین و مؤثرترین آن است. البته مشاهده یکی از راه‌های پیدا کردن سوژه است. ولی سوژه‌یابی، راه‌ها و فرآیندهای زیادی دارد. نکته‌ی بسیار اساسی در این باره، حسی بودن و فرمول‌گریزی فکر اولیه است. روشن‌تر گفته شود، فکر اولیه، بر شانه‌های حس و انگیزه‌های درونی و تا حدودی هم جهان‌بینی و نگرش نویسنده به جهان، استوار است.

● (ب) مطالعه

گاهی هنگام مطالعه‌ی متن‌ها (اعم از داستانی و غیرداستانی) به سوژه‌هایی برخورد می‌کنیم که قابلیت و آمادگی داستان شدن را در خود دارند. داستان‌نویسان که از جمله‌ی خوانندگان حرفه‌ای متن‌ها به شمار می‌روند، روزانه با متن‌ها و نوشته‌هایی سروکار پیدا می‌کنند که در آن‌ها مایه‌ها و سوژه‌هایی برای نوشتن داستان وجود دارد. به ویژه در رمان‌ها که دمنه و گستردگی بیش‌تری دارند، ممکن است به هنگام خواندن، یک یا چندین سوژه برای نوشتن داستان کوتاه و یا حتی رمانی دیگر، به ذهن خواننده حضور کند. گاهی اتفاق می‌افتد که نویسنده‌ای از خواندن متن یک داستان کوتاه، به سوژه‌ای نو برای نوشتن دست پیدا می‌کند.

خواندن شعر و نقد و یا هر متن دیگر، ضمن آن که دانش خواننده را افزایش می‌دهد، چنان چه خواننده، داستان‌نویس هم باشد، زمینه‌ی خوبی برای یافتن فکر اولیه به شمار می‌رود. بر همین اساس، آموزگاران و نظریه‌پردازان و داستان‌نویسان حرفه‌ای و با تجربه همواره به نوقلمان سفارش می‌کنند که تا می‌توانند، بخوانند، خواندن و باز هم خواندن. این است راز موفق شدن.

● (ج) مسافرت

گزاره‌ی بسیار مشهوری بر سر زبان‌هاست که:

«سفر، مرد را پخته می‌کند!»

آدمی در سفر، جاهای نویی را می‌بیند. از یک‌نواختی و تعادل بیرون می‌آید. اساساً داستان از جایی آغاز می‌شود که تعادل به هم می‌خورد. آدمی در سفر، سخن‌های نویی می‌شنود. با شیوه‌های گوناگون رفتارهای زیستی آدم‌ها آشنا می‌شود. این رفتارهای گوناگون شامل پوشش، کوشش (نوع کاری که انجام می‌دهد)، گویش، خورش (نوعی خوراکی که می‌خورد)، روش (آداب و رسوم)، بینش و... است. داستان‌نویس باید آگاهی خوبی از جامعه و مردمش داشته باشد که این

آگاهی به اندازه‌ی بسیار زیادی از راه مسافرت به دست می‌آید. بازدید از نمایشگاه‌های هنری (خط، نقاشی، مجسمه‌سازی، معرق، منبت کاری و...) کمک شایانی است به داستان‌نویس، چرا که با تماشای آثار هنری، جرقه‌های نخستین داستان در ذهن او ممکن است پدیدار شود. بازدید از شهرها و روستاهایی که رویداد مهمی در آن اتفاق افتاده؛ مانند مناطق جنگی، مناطق زلزله زده نیز زمینه‌ی بسیار خوبی برای شکار کردن سوژه‌ها و ایجاد حس در نویسنده به شمار می‌آید.

● (د) گوش دادن به موسیقی

موسیقی، روح آدمی را تلطیف می‌کند. یکی از بزرگان می‌گوید: آن‌جا که سخن باز می‌ماند، شعر آغاز می‌شود و هنگامی که شعر نیز از بیان در می‌ماند، موسیقی آغاز می‌شود. گوش دادن به موسیقی سالم، علاوه بر آرامش روح، حس آدمی (نویسنده) را تقویت می‌کند. ناگفته نماند که برخی از داستان‌ها با زبان موسیقی بیان شده‌اند. معمولاً سمفونی‌ها این حالت و قابلیت را دارند. به عنوان مثال، سمفونی بل (ناقوس) و یا سمفونی «دریاچه‌ی قو» اثر چایکوفسکی و هم‌چنین آثار جاویدان بهوون، خود نوعی ادبیات داستانی، از نوع رمان هستند. روح آدمی وقتی طراوت و لطافت و آرامش پیدا کند، آمادگی‌اش برای حس کردن، بیش‌تر می‌شود.

گاهی یک "موومان" و یا یک قطعه از موسیقی، سوژه‌ی یک داستان قرار می‌گیرد.

● (ه) فکر کردن

فکر کردن به موضوع‌های گوناگون و کردار و گفتار روزانه‌ی خود و دیگران، یکی از راه‌های سوژه‌یابی است.

فضا و محیط فکر، بسیار گسترده است به حدی که هیچ مرزی ندارد. مثل یک آسمان، بی‌انتهاست.

● (و) حس کردن

بسیاری از رفتارهای آدمی در حوزه‌ی حس و احساس قرار دارد. این معنا که نیازی به مشاهده‌ی مستقیم نیست. به عنوان مثال، وقتی می‌نویس که آشنایی پس از سال‌ها انتظار و دارو و درمان، دارای فرزند شده، حس خوشایندی به ما دست می‌دهد. و وقتی با خبر می‌شویم که یکی را تشییع از دنیا رفته و یا در سوگ عزیزی نشسته است، حس هم‌دردی در ما بیدار می‌آید و ناراحت می‌شویم.

نکته‌ی دیگر این است که بعضی از امور را بدون آن که ببینیم یا در زمان موردنظر تجربه کنیم، حس می‌کنیم. انگار کسی یا نیرویی در درون ماست که به ما پیش‌آگاهی می‌دهد. این دریافت‌های درونی و شهودی را، حس می‌نامند.

داشتن حس توانا، داستان‌نویس را از قرار گرفتن در وضعیتی نوی مشاهده‌ی مستقیم یک رویداد و یا تجربه‌ی عملی و... بی‌نیاز می‌کند. ز این مطالب درباره‌ی سوژه‌یابی، نکات زیر را می‌توان خلاصه‌نویسی کرد:

۱. فکر اولیه، بر حس بنا شده است.
۲. فکر اولیه، غیرقابل پیش‌بینی است.
۳. فکر اولیه، عموماً زودگذر و فراموش‌پذیر است.

● ویژگی‌های برجسته‌ی فکر اولیه:

فکر اولیه، ویژگی‌های فراوانی دارد. از نمودارترین و برجسته‌ترین آن‌ها می‌توان موارد زیر را نام برد:

■ تازه و نوباشد.

این، چشم‌داشت زیاد و دشواری است. تازه بودن و نوبودن سوژه یکی از دشوارترین بحث‌های داستان‌نویسی به حساب می‌آید.

از یک نظر باید گفت که هیچ سوژه‌ی نویی وجود ندارد. آن چه وجود دارد تکراری است. آدم‌ها در طول تاریخ دارای دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های

تقریباً شناخته شده‌ای بوده و خواهند بود. اساسی‌ترین پرسش‌های ذهن بشر، سوژه‌های او هستند. دغدغه‌هایی مانند:

مهر و کین، تلاش، درستی، راستی، قهر، آشتی، جنگ و صلح، داشتن، نداشتن، جوانمردی، فداکاری، مرگ، خیانت، خوبی، زندگی، بدی و هزاران دغدغه‌ی دیگر، سوژه‌های ماندگار و ثابت بشریت‌اند. انسان‌ها در طول تجربه‌ی تاریخی زیستن با این آرمان‌ها و یا ضد آرمان‌ها زیسته‌اند.

هر داستانی که نوشته می‌شود، یک یا گروهی از این مایه‌ها را در خود دارد.

آیا سوژه‌ی نویی وجود دارد؟

آیا چون بیش‌تر سوژه‌ها به دست گذشتگان نوشته شده، هنوز باید نوشت یا باید دست از نوشتن برداشت؟

یک نوع پیشداوری آسان طلبانه و تعطیلی منفعلانه در جان پرسش‌های بالا نهفته است.

با آن‌که سوژه‌ها تکراری‌اند، هنوز هم باید نوشت. زیرا:

۱. همه چیز را همگان دانند و همگان هنوز از مادر نزاده‌اند.
۲. حکایت ما، حکایت آن جوانی است که به شاگردی لحاف‌دوز رفت. از تابستان تا پایان زمستان پیش لحاف‌دوز کار کرد و وقتی بهار رسید و هوا گرم شد و مشتریان لحاف، کاهش یافتند، دلزده شد و از آن کار، کناره گرفت. وقتی علت را پرسیدند، گفت:

«هرکسی که به لحاف نیاز داشت، سفارش داد. هوا هم که گرم شده، حالا کو تا چند سال دیگر که نیاز به لحاف پیدا کنند؟»

۳. سوژه‌ها هرگز کهنه نمی‌شوند. اگر داستان‌نویس با نگاهی نو به مایه‌ها و سوژه‌های کهنه بنگرند و از ابزارها و عناصر نو برای نوشتن و پرداخت داستانی استفاده کنند، تا دنیا دنیا است و سقف این آسمان پا برجاست، سوژه برای نوشتن وجود دارد.

■ جالب باشد.

این ویژگی وابسته به ویژگی قبلی است. یعنی اگر با نگاهی تنگ و سوژه پرداخته شود، مسلماً برای نویسنده و خواننده، جالب خواهد بود. ناگفته نماند که جالب بودن سوژه مایه‌ی داستان تا اندازه‌ای به فرهنگ و باورهای خواننده و نویسنده بستگی دارد.

امروزه علی‌رغم هم‌گرایی جهانی و نزدیک شدن قسماً به هم دیگر، در پاره‌ای از موضوعات و اگرایی و اختلاف سلیقه وجود دارد. به عنوان مثال، مهاجرت و پناه‌دهی به آوارگان، نزد گروهی از مردم کشورهای اروپایی کاری ناپسند به شمار می‌رود، در حالی که همین رفتار در جایی دیگر، پسندیده و ارزشمند به شمار می‌آید. بنابراین اگر نویسنده‌ای در کشوری که نظر خوشایند و مساعدی با پناه‌دهی به آوارگان ندارد بخواند چنین مایه‌ی داستانی و «فکر اولیه»ای را برگزیند، برای مردم آن سرزمین اصلاً جالب نیست.

■ تعادل را برهم بزنند.

از آن جا که داستان، از جایی شروع می‌شود که حالت طبیعی و تعادل زندگی به هم بخورد، مایه‌ی داستانی هم باید در ذات خود این آمادگی و استعداد برهم زدن تعادل را داشته باشد.

ممکن است بعضی از عدم تعادل‌ها به داستان، منجر نشوند. منظور از برهم زدن روال طبیعی این است که در سرشت این آشفته‌گی و برهم زدن زندگی، جذابیت و قابلیت باشد که رویداد و حادثه‌ی داستان را ادامه دهد و حالت انتظار و کشش در خواننده پدید آورد. وقتی که نوشته می‌شود:

«در یک جنگل دور، جانوران فراوانی در کنار هم زندگی می‌کردند» این یعنی حالت تعادل و آرامش.

ولی هنگامی که گفته می‌شود:

«یک روز اتفاق عجیبی افتاد و شیر افتاد به جان حیوانات ضعیف و...»

از همین عبارت، داستان شکل می گیرد.

■ قابل گسترش باشد.

اگر گفته شود که «شخصی از خانه بیرون نمی رفت تا این که روزی مجبور شد از خانه بیرون برود» آیا این مایه می تواند داستانی را بسازد؟ مسلماً نمی تواند. فکر اولیه ای مدنظر است که بتواند پا به پای ماجرای داستان، قد بکشد و ادامه پیدا کند. فرض کنید که وزنه برداری، رکورددار باشد و حریفی پیدا شود و رکورد او را بشکند. این سوژه ذاتاً توانایی هدایت یک داستان را ندارد. برای همین است که بسیاری از شوخیانه ها و لطیفه ها، علی رغم جالب بودن و تازگی موضوع و بکر بودن سوژه، هرگز به عنوان داستان، شخصیت پیدا نمی کنند.

■ قابلیت داستان شدن داشته باشد.

گاهی بسیاری از دریافت ها، حس ها و مایه هایی که به ذهن هنرمند خطور می کنند، ذاتاً داستانی نیستند. فرض کنید که شما در یک روز بارانی به آلودگی زمین فکر می کنید. بعد این مفهوم را در ذهن تان می پرورید و سپس به آن حجم و عمق می دهید و به اصطلاح آن را لایه لایه می سازید و نمایی تمثیلی و نمادین به آن می دهید و می گوید: «آخرین برگ سفرنامه ی باران این است

که زمین چرکین است» این سوژه را نمی توان به صورت یک داستان کوتاه و یا بلند نوشت ماهیت این سوژه، ماهیتی شعری است و ایجازی این گونه را می طلبد تا ضربه ای کاری بزند. در غیر این صورت ضربه و تأثیر خود را از دست می دهد. این جاست که می گویند: «سوژه ها، شکل و قالب خود را تعیین می کنند». به زبانی دیگر «پیام» پیکره ای اثر را می آفریند.

● سوژه ها، چه وقت به داستان تبدیل می شوند؟

در این قسمت باید به این موضوع فکر کنیم که زمان بهره برداری سوژه و فکر اولیه، چگونه تعیین می شود؟ اگر فکر اولیه را به یک فرآورده و محصول تشبیه کنیم، بحث ما روشن تر خواهد شد.

یک باغبان، محصولش را (مثلاً سیب های درختی اش را) چه وقت برداشت می کند؟

آیا تا به حال به یک باغ سیب رفته اید؟

آیا با دست خود از درخت، سیب چیده اید؟

سیب های سبز و نرسیده چه مزه ای دارند؟

سیب های سرخ و زرد و رسیده، چه مزه ای دارند؟

اگر باغبان، سیب هایش را بی هنگام و نارس بچیند، زیان می کند زیرا:

۱. سیب ها، رنگ و طعم مناسب و طبیعی را پیدا نکرده اند، گس و بی مزه اند.

۲. سیب ها، به اندازه ی کافی بزرگ نشده اند و وزن مناسب را ندارند.

۳. مشتری ندارند.

۴. پس از چند روز، پوست سیب ها چروکیده می شوند.

۵. مدت نگهداری سیب ها، کاهش می یابد. در نتیجه، بازار و مشتری خود

را از دست می دهند.

اگر باغبان سیب ها را دیرتر از موقع از درخت ها بچیند، باز هم زیان خواهد کرد. زیرا:

۱. سیب ها از شاخه جدا شده، بر زمین می افتند و زخمی می شوند.

۲. کلاغ ها و پرندگان سیب ها را زخمی می کنند.

۳. سیب ها، دچار کرم خوردگی می شوند.

۴. باران های پاییزی و سرمای زودرس سبب آسیب دیدگی سیب ها

می شوند.

۵....

در نتیجه باز هم بازار و مشتری را از دست می‌دهند.

پس جمع‌آوری محصول سبب (و هر محصول دیگر) زمان مناسب و تعریف شده‌ای دارد که دانستن آن، کیفیت محصول را بالا می‌برد. "فکر اولیه" یا سوژه، مانند سبب در مثال بالا است. اگر پس از کشف یا مشاهده بی‌درنگ مورد استفاده قرار گیرد، ممکن است شتاب‌زده و نارم باشد. داستان‌نویس باید مدتی از فکر اولیه فاصله بگیرد تا سوژه‌ی موردنظر کمی کهنه شود. به همان اندازه که نان مانده و «بیات» برای خوردن مناسب نیست. سوژه‌ی کهنه و بیات به درد داستان‌نویسی می‌خورد. نویسنده، سوژه‌ی یادداشت شده را به حال خود رها می‌کند. اگر سوژه‌ی یادداشت شده بعد از مدتی دوباره ذهن داستان‌نویس را به خود مشغول کرد و به قول نویسنده‌ها، ذهن داستان‌نویس را آزار داد (ذهن او را قلقلک داد)، زمان بهره‌برداری سوژه فرا رسیده است.

هرگونه شتاب‌زدگی در نوشتن داستان براساس سوژه‌ی کشف شده، از سوی آموزگاران و نظریه‌پردازان داستان‌نویسی، کاری ناپسند شمرده شده است. علت صبر و شکیبایی در مقابل سوژه‌های شکار شده و فاصله گرفتن از آن این است که در مدتی که نویسنده به سراغ سوژه‌ی شکار شده نمی‌رود، ذهن پویای نویسنده، پیرامون سوژه فعالیت خود را انجام می‌دهد و موضوع به اندازه‌ی کافی در ذهن طراحی می‌شود و به رشد و آمادگی لازم می‌رسد. پس از مدتی چنانچه جوهره و قابلیت داستان شدن را به دست آورده باشد، به ذهن نویسنده فشار می‌آورد و او را قلقلک می‌دهد. این جاست که داستان‌نویس ناگزیر می‌شود قلم به دست بگیرد و سوژه را در پیرنگی داستانی اجرا کند و بنویسد.

این روش حتی پس از اجرای متن (نوشتن داستان) نیز قابل به کارگیری است. معمولاً می‌گویند متنی که نوشته می‌شود، در آغاز کار و حتی پس از نوشته شدن هم هنوز کامل نیست.

مؤلف باید زمانی از نوشته‌اش فاصله بگیرد. پس از مدتی دوباره به سرع نوشته‌اش برود و آن را بخواند. این بار، دیگر او نویسنده‌ی متن نیست، بلکه خواننده‌ی متن است. چه بسا که ممکن است بخش یا بخش‌هایی از نوشته‌اش را حذف و یا به آن اضافه کند. بسیار اتفاق می‌افتد که نویسنده‌ی پس‌را خواندن دوباره، با توجه به گذشت زمان و موضوعیت نداشتن سوژه، شتیبی به چاپ و انتشار نوشته خود نشان نمی‌دهد و حتی ممکن است نوشته‌ی خود را پاره کند و دور بریزد. برای همین است که می‌گویند: زمان، داور خوب و بی‌طرفی است.»

اصولاً داستانی که نویسنده‌اش آن را نپسندد، چگونه می‌تواند در دل مخاطب و خواننده جا باز کند؟

آیا نوشتن یادداشت روزانه را ادامه می‌دهید؟

چند سوژه یادداشت کرده‌اید؟

خلاصه‌ی مطلب این که گام اول در نوشتن داستان، پیدا کردن سوژه‌ی

داستانی است. سوژه‌ها را باید شکار کرد.

یادتان نرود که همیشه یک دفترچه کوچک و یک مداد در جیب و یا در کیف خود داشته باشید. سوژه‌ها را در آن بنویسید و بایگانی کنید. سوژه‌ها تمام شدنی نیستند. زندگی چشمه‌ی زاینده‌ی سوژه‌ها است.

همه‌ی سوژه‌های کشف شده و شکار شده، به داستان تبدیل نمی‌شوند. همان طور که ممکن است همه‌ی تخم‌های پرندگان به جوجه تبدیل نشوند.

گام دوم

✓ پیرنگ

یک بار دیگر برگردید به مثال گذشته و خانه‌سازی. گفتیم که برای — حتی خانه، پس از انتخاب زمین و تهیه کردن مصالح ساختمانی مانند آجر، سیمان و گچ، باید به فکر نقشه باشیم. بنابراین اگر به قول فیلسوف، علت‌های چندگانه را در خانه‌سازی مشخص کنیم به موارد زیر بر می‌خوریم:

الف) علت مادی

علت مادی شامل همه‌ی عوامل و ابزارهای فیزیکی و مادی از قبیل زمین و مصالح ساختمانی است که "نقشه" هم جزیی از آن به شمار می‌رود. (در داستان‌نویسی، همه‌ی ابزارها و عناصر، علت مادی هستند).

ب) علت فاعلی

در این قسمت، همه‌ی سازندگان، اعم از کارگر ساده، معمار و مهندس قرار می‌گیرند. (در داستان‌نویسی، معمولاً، داستان‌نویس و یا همان نویسنده، علت فاعلی داستان است).

ج) علت غایی (نهایی)

نیاز به آرامش و سرپناه و مبارزه با سرما و گرما، حمله‌ی جانوران درنده و خطرناک و... هدف و غایت خانه‌سازی را تشکیل می‌دهد در داستان‌نویسی نیز علت غایی به این شرح‌اند:

۱. سرگرمی؛

۲. آموزش غیرمستقیم؛

۳. کشف هستی و بیان هنرمندانه‌ی آن.

۴. ایجاد لذت در خواننده به هنگام خوانش و یا پس از آن.

در بخش علت غایی در نوشتن داستان، عوامل ناپیدایی از قبیل جهان‌بینی (نوع نگاه به هستی) نویسنده، دخالت دارد.

پس روشن شد که هدف اصلی و انگیزه‌ی نهایی از ساختن خانه و نوشتن

کارگاه شماره هفده:

۱. داستان‌هایی را که در کتاب‌های درسی خوانده‌اید، از نظر سوژه بررسی کنید.
۲. سوژه حکایت‌های «سپیدی آن چشم» و «اسبی در غله‌ی شاه» چیست؟
۳. حکایت سبکتکین با آهو، شما را به یاد چه حکایت دیگری می‌اندازد؟ آن را بنویسید.
۴. داستان‌های «عدل» و «بچه‌ی مردم» را بخوانید و سوژه‌ی آن را نام ببرید.
۵. دفترچه‌ای را برای یادداشت کردن سوژه‌ها در نظر بگیرید و روزانه به نوشتن سوژه‌ها پردازید.
۶. یکی از منابع سوژه‌ها، خواب‌هایی است که می‌بینید. آن‌ها را بلافاصله پس از بیدار شدن یادداشت کنید.
۷. چرا باید سوژه‌ها را یادداشت کرد؟
۸. کدام سوژه‌ها به داستان تبدیل می‌شوند؟
۹. منظور از آزار دهندگی سوژه‌ها چیست؟
۱۰. براساس یکی از سوژه‌هایی که یادداشت کرده‌اید، داستانی بنویسید و در کلاس بخوانید.

داستان، چیست. وقت آن است که به نقشه‌ی ساختمان برگردیم. هر معمار و بنا پیش از ساخت و ساز، به نقشه نیاز دارد. در نقشه، کدها و اطلاعات ارزشمندی وجود دارد. پایه‌ها و زیرساخت (فونداسیون) بنا در نقشه، معین می‌شود.

دیوارهای (خطوط) اصلی و فرعی ساختمان در نقشه رسم می‌شود. هم‌چنین جای قرار گرفتن درها پنجره‌ها، اتاق‌های گوناگون با استفاده‌های متفاوت (آشپزخانه، اتاق پذیرایی، اتاق خواب، سرویس‌های بهداشتی، راه پله‌ها و...) در نقشه، نشان داده می‌شوند.

اما در روی نقشه، همه‌ی خط‌ها هم اندازه و یک جور نیستند. بعضی از خط‌ها پررنگ و بعضی دیگر هم کم‌رنگ‌اند.

معیارها و بناها، برای فونداسیون، باید «پی‌کنی» کنند. پی‌کنی باید از روی نقشه انجام شود.

بناها و معمارها، جاهایی را که بر روی نقشه مشخص شد، روی زمین گچ‌ریزی می‌کنند. بعضی خط‌های روی نقشه را در مقیاسی واقعی و بزرگ‌تر، در زمین پیاده می‌کنند و به وسیله‌ی پودر گچ مشخص می‌کنند. به این گچ‌ریزی، «پیرنگ» می‌گویند.

«پیرنگ» (پی‌رنگ) واژه‌ی ترکیبی است که از دو جزء «پی» به معنی شالوده اساس و بنیاد و «رنگ» به معنی نقش و طرح تشکیل شده است.

در بعضی از واژه‌نامه‌ها، به جای پی‌رنگ از واژه‌ی «بی‌رنگ» استفاده کرده‌اند. از جمله در فرهنگ لغت در برابر واژه‌ی «پیرنگ» آمده است:

[پیرنگ، طرحی که نقاشان بر روی کاغذ کشند و آن را کامل کنند. طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان بنا کنند.]

اروپایی‌ها برای مفهوم پیرنگ، واژه‌ی پلان (plan) را به کار می‌برند که اساساً اصطلاحی معماری است. ولی واژه‌ای که به تعریف ادبی پیرنگ و طرح در زبان اروپایی نزدیک‌تر است، پلات (plot) است. در زبان فارسی می‌توان مترادف‌های دیگری برای پیرنگ (طرح) یافت. یکی از این یافته‌ها،

واژه‌ی «الگو» است. «الگو» به این خاطر که پی‌رنگ در داستان، الگویی است برای پیشروی رویدادهای داستان.

پس به جای پیرنگ، می‌توان نوشت:

«الگوی ادامه‌ی رویداد»

واژه‌ی «مدل» نیز می‌تواند همین کار را کرد معنایی را در مورد پیرنگ داشته باشد.

اگر «طرح» را از یک نظر، مترادف پیرنگ به حساب آوریم، باید معنی گوناگون آن را در زبان فارسی بررسی کنیم.

۱. طرح به معنای نقشه؛

۲. طرح به معنی پیش کشیدن، پرسیدن، مطرح کردن؛

۳. طرح به معنی حقه و کلک؛

۴. طرح به معنی گران.

چنان که سعدی در گلستان می‌نویسد:

[ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف و توانگران را دادی به طرح...].

واژه‌ی «حیف» در گزاره‌ی بالا مترادف مفت و ارزان و واژه‌ی طرح هم به معنی اصطلاحی «گران» است.

ارسطو در کتاب «فن شعر» که یکی از نخستین کتاب‌های نقد ادبی به شمار می‌رود، «پیرنگ» را تنظیم‌کننده‌ی رویدادها و پیروی از عمل داستانی می‌داند.

طرح در نقاشی؛ مداد زدن و اتود زدن اولیه است. خط‌های کم‌رنگی که نقاش رسم می‌کند تا در فرصتی دیگر آن‌ها را پررنگ و کامل کند.

طرح در شعر نیز تقریباً مترادف ساختی است که اصطلاحاً به آن «هایکو» می‌گویند.

هایکو، شعرهای کوتاه و چندهجایی ژاپنی است که در ایران نیز پیروان و دوستدارانی پیدا کرده است.

● نمونه‌ی اول: تانی‌گوشی، شاعر ژاپنی:

[شب‌نم سپید

بر کورت سیب زمینی

کپشکان!]

● نمونه‌ی دوم از احمد شاملو، شاعر ایرانی:

[شب

با گلوی خونین

خوانده‌ست دیرگاه

دریا،

نشسته سرد

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور فریاد می‌کشد]

این شعرهای کوتاه که عموماً تصویری‌اند، قابلیت آن را دارند که ادامه یابند، تکمیل شوند و به صورت یک شعر بلند در آیند.

این مفهوم از «طرح» با هیچ کدام از معانی که تا به حال گفته شد، هم‌خوانی و سازگاری ندارد. این تعریف از طرح، بیش‌تر به خلاصه‌ی شعر و یا داستان، نزدیک است. اروپایی‌ها برای این مفهوم، واژه‌ی اسکچ (sketch) را به کار می‌برند.

نویسندگان ایرانی در کتاب‌های خود به جای «پیرنگ» و «طرح» از اصطلاحات دیگری استفاده کرده‌اند، از جمله در کتاب «قصه‌نویسی» همواره از اصطلاح «طرح و توطئه» نام برده شده است. نویسندگی کتاب «قصه‌نویسی» به نقل از ارسطو، طرح و توطئه را «ترتیب منظم و سببی حوادث» می‌داند.

طرح، به داستان جهت می‌دهد. جهتی که از جهان‌بینی نویسنده و از نوع نگرش و نگاه نویسنده به جهان و هستی سرچشمه می‌گیرد.

● آیا طرح همان خلاصه‌ی داستان است؟

طرح، نه داستان است و نه خلاصه‌ی داستان و نه داستان کوتاه شده. شبکه‌ی استدلالی و روابط علت و معلولی در حوادث داستان است. پس داستان با طرح، تفاوت‌هایی دارد. برجسته‌ترین تفاوت‌های داستان و طرح به این شرح است:

۱. داستان از مجموع تصادف‌ها و یا از رویدادهایی که از علت‌ها و معلول‌های سطحی ناشی می‌شوند، ساخته می‌شود. اما طرح از رویدادهایی که به درگیری و جدل ختم می‌شوند و یا از کشمکش‌هایی که براساس علت‌ها و معلول‌های منطقی و موجه به وجود می‌آیند، نشأت می‌گیرد.

۲. داستان بر توالی کنش‌ها تکیه دارد. ولی طرح، علاوه بر توالی کنش‌ها، علت‌های کنش‌ها و نتایج حاصل شده از کنش‌ها را نیز در بر می‌گیرد.

برای روشن شدن این تعریف، مثال‌های فراوانی می‌توان ذکر کرد. اما بهترین و مشهورترین مثال در این مورد، مثال «ای. ام. فورستر است که در بیش‌تر کتاب‌های نظری و آموزشی داستان، نقل شده است:

«اگر گفته شود «پادشاهی مرد و بعد ملکه مُرد»، این یک داستان است. ولی اگر گفته شود «پادشاه مُرد و بعد ملکه از غصه دق کرد و مُرد» این یک طرح است.»

در مثال دوم، توالی زمانی وجود دارد. یعنی نخست پادشاه مرد و سپس ملکه. هم‌چنین روابط علت و معلولی نیز به کار رفته است. «ملکه از غم دوری و مرگ پادشاه، می‌میرد.»

داستانی که در خط سیر حوادث خود، این روابط علت و معلولی را نداشته باشد، فاقد شبکه‌ی استدلالی خواهد بود و به همین خاطر باورپذیری لازم را نخواهد داشت. لازمه‌ی باورپذیری، حقیقت‌مانندی رویدادهای داستان است. «حقیقت‌مانندی» نیز هرگز به معنای واقعیت تام و تمام و بی‌کم و کاست نیست. ضرب‌المثل معروفی در این مورد وجود دارد که «داستان‌نویسان، دروغ‌گویانِ بزرگی هستند».

منظور از دروغ آن نیست که می‌دانیم، بلکه دروغی که از هر راستی، راست‌تر جلوه کند و باورپذیرتر باشد.

✓ ویژگی‌های یک طرح خوب داستانی کدامند؟

۱. رابطه‌ی علت و معلولی در آن باشد تا چفت و بست حوادث و ماجراهای آن محکم شود.
۲. باورپذیر باشد. باورپذیر بودن در حفظ ارتباط خواننده با متن و هم‌چنین در لذت بردن خواننده از متن، تأثیر به‌سزایی دارد.
۳. به کشمکش دامن بزنند. داستانی که در آن جدال و درگیری بین نیروها نباشد، داستان نیست.
۴. تصادفی نباشد. داستان، براساس تصادف و پیشامد اتفاقی و تصادفی بنا نمی‌شود. اما تصادف به عنوان یک عنصر، در داستان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. اگر گره‌ی داستان با تصادف باز شود، واقع‌نمایی لازم را نخواهد داشت. داستانی که واقع‌نمایی و حقیقت‌مانندی نداشته باشد، باورپذیر نخواهد بود.

داستان نمونه:

حیات خلوت

خاله مرجان گفت: «دیوونه شده، حیوون بیچاره!»
ممدو داشت چشم‌هایش را می‌بست و باز می‌کرد، گفت: «اولش یه ستاره بود.»
خاله مرجان در طویله را بست. لنگ‌لنگان رفت به طرف مرغدانی‌ای که زیر تک درخت خشکیده تو حیاط بود، گفت: «جاجاجا! جاجاجا!»
مرغ‌ها رفتند تو مرغدانی. خاله مرجان در مرغدانی را بست. ممدو چشم‌هایش را باز کرد و بست، از درخت خشکیده‌ی تو حیاط رفت بالا، گفت: «بعدش دو ستاره شد.»

درخت خشکیده زیر پاهای ممدو به ناله افتاد. خاله مرجان لنگ‌لنگان رفت به طرف سهدری، گفت: «حیوون بیچاره!»

ممدو از یکی از شاخه‌ها معلق شد تو هوا، گفت: «بعدش ده ت.»
خاله مرجان لنگ‌لنگان رفت به طرف طویله، از دیوار کوتاهش سرک کشید، گفت: «دیوونه شده!»

ممدو همان‌طور که معلق بود تو هوا، گفت: «بعدش صد تا شد.»
خاله مرجان لنگ‌لنگان رفت به طرف ممدو، گفت: «ممدو! مگه گوه دیوونه می‌شن؟»

ممدو همان‌طور که معلق بود تو هوا، گفت: «بعدش چند تا شد؟»
خورشید، کوه رفته بود. خاله مرجان نشست کنار درخت خشکیده‌ی تو حیاط. زد زیر زارزار. صدای گریه‌ی گاو تو فضا پیچید بود. صدای گریه‌ی خاله مرجان پیچید تو صدای گریه‌ی گاو. ممدو تاب می‌خورد تو هوا. لنگ‌لنگان در یک لنگه‌ی چوبی حیاط باز شد. آمدلی با فرقون آمد تو. خاله مرجان به گوشه‌ی چارقدسیاهش اشک‌هایش را پاک کرد، بلند شد لنگ‌لنگان رفت به طرف طویله. آمدلی با فرقونش رفت به طرف خاله مرجان، گفت: «دنیا همینه دیگه خاله مرجان!»

ممدو همان‌طور که معلق بود تو هوا، گفت: «هزارتا. آسمون پر از ستاره شد ولی چه فایده؟ شبم شد مث روز، دیگه تاریکی پیدا نمی‌شد که...»

صدای بشکه تو کوچه‌ها پیچیده بود. مرجان در طویله را باز کرد. ممدو پرید پایین. درخت خشکیده نفس نفس زنان تو هوا رقصید. آمدلی دم‌گوساله را گرفت، کشان کشان از طویله آورد تو حیاط. خاله مرجان در طویله را بست. ممدو دوید تو حیاط گفت: «مرده که مرده! مگه گوساله کمه؟»

بغضش ترکید. دوید به طرف در حیاط و گم شد. آمدلی گوساله‌ی مرده را انداخت تو فرقون، از در حیاط رفت بیرون. خاله مرجان از پله‌های سهدری رفت بالا، لامپا را روشن کرد رفت تو اتاق ته سهدری. صدای بشکه پیچیده بود تو شب. گاو کله‌اش را زد تو در طویله، غره کشید، بعد زد تو دیوار، بعد زد تو

در طویله. بعد بنا کرد به دور طویله چرخیدن و گریه کردن. تو طویله ظلمات بود. گاو غلت زد تو جای گوساله‌ش. مرغ‌ها تو مرغدانی بنا کردند به قدقد کردن. گاو بلند شد سرش را زد تو در طویله. بعد صدای گریه‌اش قطع شد. صدای بشکه دور شده بود. کرم شبتابی داشت تو حیاط می‌رفت. باد آرام تو درخت خشکیده نجوا می‌کرد. گاو عقب عقب رفت، بعد هجوم برد به در طویله. در طویله شکست. گاو آمد بیرون، رفت به طرف درخت خشکیده. نگاه کرد به ستاره‌های آسمان. نگاه کرد به کرم شبتاب روی زمین. بعد به زبان گاوها نعره کشید:

«جاده تاریکه

چشم‌ام

نمی‌بینه

مگه یه کرم شبتابوا»

بعد از در حیاط بیرون رفت و ناپدید شد!

☑ انواع پیرنگ

آیا تا به حال از فراز کوه و یا از پنجره‌ی هواپیما به رودخانه نگاه کرده‌اید؟

رودخانه را چگونه دیده‌اید؟ مسیر رودخانه چگونه بود، راست بود یا مارپیچ؟

حتماً شما هم با من هم عقیده‌اید که راست بودن یا مارپیچ بودن مسیر رودخانه، به شکل زمین بستر، پستی و بلندی زمین، میزان آب، سرعت رودخانه، موانع سر راه و چیزهای دیگر بستگی دارد. معمولاً وقتی از بلندی به رودی که در ته دره‌ای سنگلاخی جریان دارد، نگاه می‌کنیم؛ خطی کج و معوج و مارپیچی می‌بینیم. اما اگر همین رود در دشتی هموار جریان داشته باشد، مسیری صاف و سراسر را می‌پیماید. به ویژه آبراه‌هایی که به دست

انسان برای هدایت آب ساخته می‌شوند. مسیری مستقیم الحظ و جریانی آرام خواهند داشت. پیرنگ داستان را می‌توان به مسیر یک رودخانه تشبیه کرد. زیرا پیرنگ داستان هم خط سیر پیشروی رویدادها و حوادث داستان را نشان می‌دهد. به همین خاطر به پیرنگ داستان، «الگوی حادثه» هم می‌گویند. بنابراین در یک نگاه کلی، پیرنگ را می‌توان به دو گروه اصلی تقسیم کرد:

الف) پیرنگ ساده

یک بار دیگر به مسیر سراسر رودخانه در یک دشت هموار برگردیم؛ آب از سرچشمه بیرون می‌آید و در یک حرکت آرام و یکنواخت به پیش می‌رود. یعنی از نقطه‌ی آ به نقطه‌ی ب و تا پایان ادامه پیدا می‌کند. هیچ مانع و سدی در سر راه ندارد تا راستی مسیر و شتاب حرکت آن، دچار مشکل شود. داستان با پیرنگ ساده، داستانی خواهد بود که در نقطه‌ی پیدایی داستان (سرچشمه‌ی رودخانه) حرکتی آغاز می‌شود (تعادل و یکنواختی به هم می‌خورد) که این همان نقطه‌ی آ است. سپس به نقطه‌ی بعدی می‌رسد و با همین آهنگ و روای به مقصد خود منتهی می‌شود. هیچ گره و پیگردی مشاهده نمی‌شود. اکثر داستان‌های کلاسیک که در قرن‌های هفده، هجده، نوشته می‌شده‌اند، از این خط سیر داستانی پیروی می‌کرده‌اند. مسأله‌ی مهم در این روش این است که نخست، نقطه‌ی آ و سپس نقطه‌ی ب شکل می‌گیرد. به عبارتی دیگر، پیش و پس (تقدم و تأخر) وجود دارد. داستان‌نویس، نخست علتی را بازگو می‌کند و پس از آن معلولی را نشان می‌دهد.

در داستان‌های با پیرنگ ساده و مستقیم‌الخط از آن جا که نقطه‌های مسیر پشت سر هم قرار می‌گیرند و ذهن خواننده با خط سیر داستان و پیشروی پشت سر هم حوادث همراه می‌شود، پایان‌بندی و نتیجه‌کنش‌ها را به آسانی می‌توان حدس زد.

بیش‌تر داستان‌هایی که در حوزه‌ی کودک و نوجوان نوشته می‌شوند، پیرنگی ساده دارند.

به پیرنگ ساده، «پیرنگ خطی» هم گفته می‌شود.

بیش‌تر داستان‌هایی که ترتیب زمانی وقوع حادثه در آن‌ها رعایت و حفظ شد باشد، دارای پیرنگ خطی و ساده هستند.

ب) پیرنگ پیچیده

گاهی داستان‌نویس، رویداد ب را پیش از رویداد آ می‌آورد و یا این که در سطرهای اولیه، داستان به پایان می‌رسد، اما نویسنده به عقب بر می‌گردد تا ماجرای اصلی را به خواننده نشان بدهد که به آن «عقب‌گرد» (فلاش‌بک) می‌گویند. نویسنده معمولاً با روش عقب‌گرد، چند هدف را دنبال می‌کند:

۱. بر هم زدن یکنواختی و ترتیب زمانی حوادث؛
۲. تغییر در خط سیر داستانی؛
۳. ایجاد کشش و تعلیق در خواننده به منظور ادامه‌ی خواندن متن داستان؛
۴. پرهیز از حدس زدن پایان داستان؛
۵. درگیر کردن ذهن خواننده با متن داستان؛
۶. افزایش دادن فعالیت ذهن خواننده.

بیش‌تر داستان‌های پلیسی از این پیرنگ، پیروی می‌کنند. امروزه داستان‌هایی که با پیرنگ ساده و خطی نوشته می‌شوند، پاسخگوی نیاز خوانندگان و مخاطبان نیستند. بنابراین، پیرنگ پیچیده با ویژگی‌هایی که اشاره شد، می‌تواند تا حدودی به نیاز تنوع‌طلبی و نوجویی خوانندگان و مخاطبان پاسخ گوید.

شگردهایی مانند بر هم زدن ترتیب زمانی و رفت و برگشت زمانی (واگرد) و یادآوری حادثه‌ای که پیش از این روی داده، در همه‌ی داستان‌ها و برای همه‌ی سوره‌ها کاربرد ندارد. بنابراین طبیعی‌ترین شکل پیرنگ پیچیده این است که گره‌های گوناگون و پشت سر هم (تودرتو) طراحی کنیم و خط سیر داستان را مارپیچی نماییم.

برای همین است که به این پیرنگ، پیرنگ زیگزاکی و مارپیچی هم

می‌گویند.

داستان‌های بلند و رمان‌ها، به دلیل گستردگی و پراکندگی گره‌ها و حادثه‌ها معمولاً دارای پیرنگ مارپیچی و پیچیده هستند.

✓ تقسیم‌بندی از نوع دیگر

«پیرنگ» را به گونه‌های دیگری نیز دسته‌بندی کرده‌اند. مانند دسته‌بندی

زیر:

۱. پیرنگ باز

در داستان‌هایی که از این پیرنگ برخوردار می‌شوند، داستان‌نویس انرژی زیادی را برای گره‌گشایی مصرف نمی‌کند. یعنی داستان‌نویس، سعی نمی‌کند به عنوان یک مشکل‌گشا و حلال مسایل به همه‌ی پرسش‌های مطرح شده در داستان پاسخ بدهد. بلکه یافتن پاسخ را به خود داستان و خواننده و گاهی هم به شخصیت‌های داستان واگذار می‌کند. آنتوان چخوف، داستان‌نویس بزرگ روس، از پیرنگ باز در نوشتن داستان‌هایش استفاده می‌کرده است.

۲. پیرنگ بسته

نقطه‌ی روبه‌روی پیرنگ باز، پیرنگ بسته قرار دارد. نویسنده‌ی داستان‌هایی که از پیرنگ بسته پیروی می‌کنند، می‌کوشد به جای آن که به واقع‌نمایی و حقیقت‌مانندی داستان اهمیت ویژه‌ای بدهد، به استواری و محکم بودن اجزای ساختاری آن پردازد.

❑ اشخاص در داستان

کارگاه شماره هجده:

با توجه به داستانی حیاط خلوت به پرسش‌های زیر پاسخ دهید؟

۱. خلاصه‌ی این داستان را در پنج سطر بنویسید.

۲. پیرنگ این داستان از کدام نوع است؟

۳. شبکه‌ی استدلالی را در روند ماجراهای این داستان تحلیل کنید.

۴. [نوجوانی درس خوان که در امتحانات پایان سال به رتبه‌ی ممتاز رسیده و کارت رایگان استفاده از امکانات شهربازی را جایزه گرفته، مجبور است تابستان را کار کند...]

برای این موضوع داستانی، پیرنگ طراحی کنید و سعی کنید داستانش را بنویسید.

یکی از عناصر مهم و تأثیرگذار در داستان، «شخص و انسان است. گاهی در بعضی از کتاب‌های آموزش داستان، به شخص، شخصیت گفته می‌شود. در داستان‌های نمایشی به جای شخصیت، از واژه‌ی کاراکتر استفاده می‌کنند. اما بهتر است به جای این همه واژه‌های مترادف، اصطلاح «آدم داستان» را به کار ببریم.

اهمیت و ارزش وجودی شخص یا آدم داستانی به حدی است که معمولاً داستان بدون شخص انسانی، داستانتی لازم را ندارد.

پیش از این نیز گفته شد که داستان، برشی از زندگی است. روایتی از زندگی است. تصور زندگی بدون وجود انسان، تصویری بسیار دور از ذهن و حنی و حشتناک است. پس چگونه می‌توان در جهان داستان، آدم‌ها و اشخاص را نادیده گرفت؟

آیا تاکنون داستانی خوانده‌ای که هیچ انسانی در آن نقش نداشته باشد؟ البته چنین داستان‌هایی کم و بیش نوشته می‌شوند. مانند داستانی که درباره‌ی طبیعت و حتی طبیعت بی جان نوشته می‌شوند. اصولاً در این گونه داستان‌ها، به جای کنش‌ها و رفتارها و درگیری‌های انسانی توصیف زیبایی‌ها و یا شاید توصیف زشتی‌های طبیعت، داستان را به پیش می‌برد. به نظر می‌رسد که مخاطب، لذت و بهره کافی و وافی را از خواندن این گونه داستان‌ها نمی‌برد. چرا که حذف انسان و آدم از متن داستان، باعث خشکی و یکنواختی متن می‌شود. زیباترین و فنی‌ترین داستان‌ها با حذف شدن انسان، از کشش و تعلیق که لازمه‌ی پیشرفت داستانند، تهی می‌شوند.

ابراهیم یونسی در کتاب «هنر داستان‌نویسی» در این باره می‌نویسد: «از آن‌جا که داستان‌نویس، انسان است، لذا بین او و موضوع کارش خویشی و قرابت و شباهتی است که در بسیاری از اشکال هنری چنین پیوندی وجود

از نقل قول بالا چنین بر می آید که در میان قالب های گوناگون هنری مانند موسیقی، نقاشی و... قالب داستان، پیش از هر قالب دیگری با انسان ها و آدم ها سروکار دارد. پس انسان جزء جدا نشدنی داستان محسوب می شود. یعنی نمی توان داستانی نوشت که انسانی در آن حضور نداشته باشد. حتی در داستان ها و قصه های حیوانات مانند؛ قصه های کتاب ارزشمند «کلیله و دمنه»، جانورانی که در ماجراهای داستان نقش دارند، نماد و نماینده ی یکی از انسان ها در جهان واقعی هستند.

چرا می گوئیم شخص داستان و نه شخصیت؟

در بسیاری از متن های آموزشی به جای شخص که همان آدم داستانی است و در زبان های اروپایی به آن کاراکتر (character) می گویند، به اشتباه از واژه ی «شخصیت» استفاده می کنند که معادل آن در زبان های اروپایی، واژه ی Personality می باشد. «شخصیت»، مصدر جعلی است که در روان شناسی تعریف ویژه ی خود را دارد. بنابراین یکی از تعریف های شخصیت در روان شناسی به این شرح است:

«مجموعه ای از صفت های انسانی که ثبات و قوام یافته اند و به آسانی هم تغییر نمی یابند.»

البته شاید این ساده ترین تعریف از شخصیت باشد، اما با همه ی سادگی، دو مفهوم اساسی در این تعریف نهفته است:

۱. تثبیت صفت ها (ثابت بودن صفت ها) که به صورت تدریجی صورت می گیرد.

۲. تغییر ناپذیری آنی و آسان صفت ها.

مفهوم های دیگر این تعریف آن است که شخصیت هر فرد، هرگز مانند شخصیت فرد دیگری نیست. ولی این طور نیست که مثلاً کسی، شخصیت نداشته باشد. این که گاهی در گفتار عادی می شنویم که فلانی بی شخصیت

است و یا اینکه فلانی شخصیت ندارد، از لحاظ علم روان سنجی کاملاً مردود است. چون وقتی هسته ی اصلی این تعریف، صفت های آدمی است و هیچ آدمی نیست که بدون صفت باشد. برای آن که درباره ی شخصیت برداشت درستی صورت گیرد، ر به جای شخصیت، از «شخص» و «آدم داستانی» استفاده می کنیم.

انواع آدم داستانی

الف) دسته بندی آدم های داستانی براساس موقعیت زیستی

۱. اشخاص انسانی

در این گروه، همه ی آدم ها اعم از زن و مرد، کودک و کهن سال قرار دارند. این آدم ها گاهی در داستان ها به نام شناسنامه ای حضور دارند. مانند امین، رؤیا، حسن و... و گاهی با عنوان نسبتی که دارند، معرفی می شوند. مانند: مادر، پدر، همسر و...

گاهی هم شغل آدم های داستانی نام برده می شود. مانند: آقای مدیر، راننده ی اتوبوس، فروشنده و...

۲. اشخاص جانوری (حیوانی)

در بعضی از داستان ها، جانوران اهلی و یا وحشی، حضور دارند. نمونه ی آن داستان «آوای وحش» و «سپید دندان» جک لندن و داستان «سگ ولگرد» صادق هدایت و «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی است.

۳. اشخاص گیاهی

در بعضی از داستان ها، بار داستان و حادثه ممکن است روی دوش آدم های گیاهی قرار بگیرد. در داستان قدیمی «درخت آسوریک»، که مربوط به دوران اشکانیان است، درخت خرمایی با یک بُز وارد گفت و گو و کشمکش می شود.

۴. اشخاص بی جان (اشیاء)

داستان‌های فراوانی برای کودکان و نوجوانان نوشته می‌شود که به جای آدم‌های داستانی، اشیای بی جان در آن حضور دارند و مانند انسان رفتار می‌کنند.

داستان‌نویسان برای آن که بتوانند «اشیاء» را به عنوان شخص داستان قرار دهند باید به اشیاء، شخصیت و هویت انسانی بدهند. به این کار، «جان بخشی به اشیاء» می‌گویند.

«انسان پنداری جانوران و اشیاء»، «شخصیت انسانی دادن به موجودات غیر انسانی» و «تشخیص» همه یک معنی دارند و یکی از ابزارهای داستان‌نویس به شمار می‌روند.

عروسکی را به یاد بیاورید که در داستان «الدوز و عروسک سخنگو» با صاحبش (الدوز - ستاره) حرف می‌زند.

آدم آهنی را به یاد بیاورید که در داستان «آدم آهنی» تد هیوز، حضور دارد و مانند یک انسان معمولی از خود کنش و رفتار نشان می‌دهد.

ب) دسته‌بندی آدم‌های داستانی براساس میزان حضور و نقش

۱. آدم‌های ایستا

این آدم‌ها در طول داستان، هیچ‌گونه تغییری نمی‌کنند. آدم‌هایی که در قصه‌ها و افسانه‌ها حضور دارند از این نوع اند. دیوها و جادوگرها در قصه‌ها و افسانه‌ها با آن که حوادثی بر آن‌ها می‌گذرد، تا پایان ماجرا هم چنان بدذات، بدسرشت و منفی باقی می‌مانند.

۲. آدم‌های پویا

آدم داستانی مانند بقیه‌ی آدم‌های واقعی باید به تغییرات و تحول تن بدهند. در غیر این صورت، شخص نیستند، بلکه «تیپ» هستند.

در جهان واقعی، آدم‌ها پیوسته در پیچ و خم زندگی، دستخوش تغییر و تحول می‌شوند و البته بر حوادث و یا دیگران نیز تأثیر می‌گذارند. در این جا باید حساب تغییر را از تحول جدا کرد. زیرا هر تغییر منشأ تحول نخواهد بود.

ممکن است انسانی تغییر رفتار دهد. به معنوم نیست که مثبت و منفی تغییر، مثبت باشد.

ج) دسته‌بندی آدم‌های داستانی براساس صفت‌ها

۱. آدم‌های خوب

صفت‌هایی مانند «خوب» یا «بد» صفت‌هایی بسی هستند. در این رابطه نسبت به دیگری سنجیده می‌شوند. معلوم نیست آن چه که فرد پس خوب است. حتماً نزد آن هم خوب باشد. ممکن است رفتار یا گفتاری که به دیدن خوب است، در نگاه تو بد جلوه کند. ولی پرمترهی معینی وجود دارد که نزد همه‌ی آدم‌ها دارای ارزش یکسانی هستند. این پرمتره را کنش و رفتارهای آدم‌ها سر می‌زنند.

آدم‌های داستانی خوب یا مثبت به آدم‌هایی گفته می‌شود که رفتاری ارزشی و مورد قبول از آن‌ها سر می‌زند. این آدم‌ها همواره از سوی آدم‌های مقابل‌شان مورد اذیت، آزار، حسد، کینه و دشمنی قرار می‌گیرند. مانند «کوزت» در رمان بینوایان و یا «داش آکل» در داستانی به همین نام و صدق هدایت و نمونه‌های بسیار دیگر.

در داستان‌های امروز برخلاف داستان‌های کلاسیک و قصه‌ها و افسانه‌ها حتی اشخاص و کاراکترهای خوب و مثبت نیز دستخوش تغییر و تحول می‌شوند، اما در قصه‌ها و افسانه‌های سرزمین‌های گوناگون، اشخاص مثبت دارای چنان قداست و معصومیتی هستند که گمان کوچک‌ترین لغزش و خطا درباره‌ی آن‌ها نابخشودنی است.

اگر قصه‌نویس چند دیو بدسرشت و غول و اژدها و... را در قصه‌اش ردیف کرده، بی‌گمان در مقابلش یک یا چند آدم پری‌خو و نیک‌سرشت و دست‌کم بی‌گناه راه می‌آورد. این صفت آرای جانبدارانه و از پیش اندیشیده شده غیر از پیرنگ ساده و یکنواخت و قضا و قدر اندیشانه، نشان دهنده‌ی آروژها و دلخواست‌های قصه‌گو و هم‌چنین ناشی از جهان‌بینی ساده و

مکانیکی اوست.

۲. آدم‌های بد

به آدم‌های داستان که نقشی منفی برعهده دارند و در برابر رفتارهای انسانی می‌ایستند و واکنش‌های منفی و ضد ارزشی از خود بروز می‌دهند، اصطلاحاً شخص بد می‌گویند.

آدم‌های بد در قصه‌ها و افسانه‌ها تا پایان هم‌چنان بد باقی می‌مانند، اما در داستان‌های امروز آدم‌ها در برخورد با کنش‌ها و واکنش‌ها و رفتار آدم‌های دیگر دچار نوعی تغییر و گاهی هم به صورت یک آدم مسأله‌دار در آمده و در کشمکش‌های درونی و بیرونی، استحاله می‌شوند و در ردیف آدم‌های خوب و مثبت جا می‌گیرند.

«زن تنار دبه» در رمان «بینوایان» و یکتور هوگو، از نمونه‌های شناخته شده‌ی آدم بد داستانی به شمار می‌رود.

☑ چقدر خوب، چقدر بد؟!

در بعضی از کتاب‌های آموزش داستان، به آدم‌های خوب داستان، آدم سفید و به آدم‌های بد داستان، آدم سیاه گفته می‌شود.

آیا انسان‌ها و مطلقاً سفید (فرشته‌خو، خوبِ خوب) هستند؟ یعنی از هرگونه خطا و لغزش، مبرا هستند؟

آیا آن‌طور که در قصه‌ها و افسانه‌ها می‌بینیم، انسان‌ها مطلقاً سیاه (دیو‌خو، بدبد) هستند؟

یعنی هیچ‌گونه نقطه‌ی مثبت در آن‌ها دیده نمی‌شود؟

آدم‌ها، همان‌طور که در زندگی واقعی و جهان بیرون از داستان حضور دارند، وضعیت و رفتاری کلیشه‌ای و قالبی و از پیش تعیین شده ندارند، بلکه در جریان زندگی با رفتارهای متناقض خو می‌گیرند. زندگی صفحه‌ی شطرنج و آدم‌ها، مهره‌های شطرنج نیستند که یا سیاه سیاه باشند و یا سفید سفید.

زندگی، عرصه‌ی قصه‌ها و افسانه‌ها نیست که آدم‌هایش یا دیو و اژدها و

جادوگر باشند و یا فرشته و قهرمان مردم‌دوست.

بلکه آدم‌ها، خاکستری‌اند. یعنی مخلوطی هستند از سیاه و سفید.

رفتارشان مخلوطی است از صفت‌های خوب و بد. آن‌هم خوب و بد بر سر

هرگونه مطلق اندیشی در این مورد درست نیست.

کدام دیو یا زن جادوگر را دیدید که در پایان قصه، از سیه‌کاری و

بدذاتی و بدکاری خود دست بردارد؟

کدام فرشته یا پدر و مادر مهربان را دیدید که در پایان قصه، از مهربانی و

نیک‌سرشتی خود پشیمان شود و رو بگرداند؟

انسان‌ها، نیمی فرشته‌اند و نیمی دیو. یعنی هر دوی این صفت‌ها را به هم

دارند و همواره به یکی از این دو سو، گرایش دارند. تحول در آدم‌ها،

تدریجی است. ناگهانی نیست. تغییر رفتار ناگهانی در داستان‌های امروزی،

پذیرفتنی نیست. بلکه گاهی عیب هم قلمداد می‌شود.

این که در داستانی، یک نفر دست از بداخلاقی و ناسازگاری بر می‌دارد،

باید هم ریشه‌ی این تغییر رفتار و هم تأثیر این رفتار جدید نشان داده شود.

در ادبیات قدیمی ایران، به آدم‌هایی بر می‌خوریم که در اثر یک اتفاق

ساده، متحول می‌شوند. مثلاً در کتاب «تذکره‌الاولیای عطار نیشابوری

می‌خوانیم که روزی دزدی بر بام خانه‌ای با شئی براق و درخشانی روبه‌رو

می‌شود. با کنجکاوی آن را بر می‌دارد و برای آن که جنس و عیار آن را

محک بزند آن را به دندان می‌گیرد. شوری آن معلوم کرد که آن شئی، سنگ

نمک است. با چشیدن مزه‌ی نمک از بام به زیر می‌آید و می‌گوید که نمک

آن خانه را خورده و نمک‌گیر شده است. بنابراین متحول می‌شود و دست از

دزدی می‌کشد. البته این یک تغییر برق‌آسا و معجزه‌آسا است که در یک متن

شگفت‌انگیز قصه‌ای می‌تواند اتفاق بیفتد. در داستان‌های امروزی معمولاً

چنین اتفاقی کم‌تر می‌افتد.

د) دسته‌بندی آدم‌های داستانی از نظر نقش و اهمیت کارکرد.

۱. آدم اصلی

آدمی که بار سنگین و اصلی داستان را بر دوش می‌گیرد و رفتارها و کنش‌های سایر آدم‌ها در داستان، گرد محور او می‌چرخند و چرخ داستان را به پیش می‌برد، آدم اصلی یا محوری است.

آدم اصلی بنا به رفتار و نقشی که بر عهده دارد، ممکن است خوب و مثبت باشد و یا بد و منفی. یعنی محوری بودن و اصلی بودن آدم داستانی هرگز به معنای خوب بودن نیست. چرا که ممکن است در بعضی از داستان‌ها، آدم اصلی، بار منفی را حمل کند.

گاهی به آدم اصلی، علاوه بر «آدم محوری»، «آدم کلیدی» و «آدم غالب» هم گفته می‌شود.

در داستان‌ها، ممکن است به جای یک آدم اصلی، دو یا چند آدم محوری حضور داشته باشند. چنان که در داستان پیش‌گفته‌ی «بینوایان» در کنار «کوزت» که آدم اصلی است، «ژان و آلژان» هم محوریت دارد.

۲. آدم فرعی

به آدم‌هایی که بار اصلی داستان را بر دوش ندارند و در کنار رویدادها حرکت می‌کنند، آدم‌های «فرعی» یا «کناری» می‌گویند. نام‌هایی مانند «حاشیه‌ای» و «ثانوی» مترادف این نوع آدم داستانی هستند. آدم‌های کناری (فرعی) به معنای سیاهی لشکر نیستند.

آیا در داستان‌ها فقط یا آدم‌های اصلی حضور دارند و یا آدم‌های فرعی؟ نوع سومی از آدم‌های داستانی وجود دارند که آدم‌های اصلی را به آدم‌های فرعی پیوند می‌دهند. به این آدم‌ها، آدم‌های میانجی و «واسطه» می‌گویند. در داستان «بینوایان»، شوهر و دو بچه‌ی خانم تناردیه، نمونه‌ای از آدم‌های فرعی و میانجی هستند.

✓ در شخصیت‌پردازی از چه کارهایی باید پرهیز کرد؟

این پرسشی است که شاید در ذهن بسیاری از علاقه‌مندان به داستان‌نویسی جرقه می‌زند. با این پرسش، مسأله‌ی باید و نباید پیش می‌آید.

۱. پرهیز از مطلق‌گرایی.

مطلق‌گرایی در هیچ کاری پسندیده نیست. در شخصیت‌پردازی هم شایسته نیست که نویسنده، مطلق‌نگری کند. چنان که حافظ می‌نویسد:

ما نگوئیم بد و میل به مطلق نکنیم

جامه‌ی کس سیه و دلخ خود ازرق نکنیم.

مطلق‌گرایی در ساخت و پرداخت شخصیت به خلق آدم‌های تک بُعدی و کلیشه‌ای می‌انجامد، یعنی آدم‌هایی که خوب خوب و یا بد بد هستند. آفریده می‌شوند.

۲. پرهیز از شخصیت‌تزیینی.

نویسنده‌ی داستان نباید شخصیت‌هایی بزرگ کرده و رتوش شده، بیافریند. این کار، پرداخت داستانی را از عنصرهای حقیقت‌نما و واقعیت‌گرا دور می‌سازد. آدم داستانی تزیینی، دکوری است. شخصیت تزیینی اصلاً به منزله‌ی شخصیت فرعی و کناری تلقی نمی‌شود. منظور از آدم تزیینی این است که نویسنده بکوشد تا شخصیت‌هایی خلق کند که با کنش داستانی همراه شده و در ذات ماجرا و پی‌رفت داستان اثرگذار باشند.

۳. پرهیز از شخصیت‌ابزاری.

معروف است که در تئاتر یونان، هرگاه درگیری میان نیروهای خیر و شر بالا می‌گرفت به گونه‌ای که به گره‌ای تبدیل می‌شد، نمایشگردان، سبده‌ی را از سقف سالن تئاتر پایین می‌فرستاد که «خدایی» در آن قرار داشت که کاراکترها و تماشاگران را با پند و اندرز به همخوانی و همگرایی و آشتی فرا می‌خواند. در بعضی از داستان‌ها، نویسنده از آفرینش یک کاراکتر به نقطه‌ای می‌رسد که در می‌ماند با او چه کند. بنابراین او را می‌کشد. مثل فیلم «رنگ خدا» که کودک می‌میرد. نویسنده و کارگردان فیلم در می‌ماند که با کودک

صورت، موجودی اضافی و زاید خواهد بود. نویسنده باید بکوشد تا می‌تواند از خلق و حضور این گونه آدم‌ها در داستانش پرهیز کند. زیرا این قبیل کاراکترها نه تنها باری از روی دوش داستان بر نمی‌دارند، بلکه خود وصال گردن داستان و رویدادها و نویسنده هستند.

✓ «تیپ»

حال که شخصیت و «آدم داستانی» را شناختیم و گونه‌های آن را پیدا کردیم، به یک نکته‌ی مهم دیگر هم باید اشاره کنیم. این نکته درباره‌ی نوعی آدم داستانی است که در ادبیات داستان‌نویسی به آن «تیپ» می‌گویند.

به نمونه‌هایی از مردم که ویژگی‌ها و خصلت‌های عمومی و عام انسانی داشته باشند. و تنها در داستان بلکه در دنیای بیرون از داستان، فراوان بوده و به آسانی برای همه قابل شناسایی باشند، تیپ می‌گویند. این اشخاص رفتار و گفتار مخصوص به خود دارند. تکیه کلام‌های منحصر به خود دارند، به طرز مخصوصی لباس می‌پوشند، راه می‌روند و در برابر کنش‌ها و واکنش‌های شناخته شده‌ای از خود بروز می‌دهند. این اشخاص در محیط کار، کوچه و خیابان و در همه جا دیده می‌شوند.

حتماً تا به حال پیش آمده که برای سوار شدن به اتوبوس در پایانه‌های مسافربری برای زمان کوتاهی، توقف کرده باشید. در این مدت رانندگان و شاگردهایشان را دیده‌اید که با یک دیگر و با مسافران و یا با مسئولان باجه‌های بلیت فروشی، گفت‌وگو می‌کنند. به طرز صحبت کردن، حرکات دست و سر، شیوه‌ی پوشش و حتی راه رفتن آن‌ها دقت کرده‌اید؟ در این صورت حتماً متوجه شده‌اید که با مسافران و بقیه تفاوت آشکاری دارند.

آیا تا به حال به مغازه‌ی قصابی برای خرید گوشت رفته‌اید؟ حرکات و سکنت قصاب را چگونه دیدید؟ در حرف زدن با شما از چه واژه‌هایی استفاده کرده است؟ آیا پدر یا دایی و عموی شما هم این گونه رفتار می‌کنند و

چه کند. لذا این گونه به چشم می‌آید که دست نویسنده به خون کاراکتر آغشته می‌شود.

شخصیت، روح دارد، حرکت دارد، اختیار دارد، موجودی بی‌جان و بی‌اراده نیست که به منابه‌ی یک ابزار کور و کور و لال در دست نویسنده به هر سویی و هر کاری که او می‌خواهد کشیده شود. به بیانی دیگر استفاده از عنصر شخصیت در داستان، نکوهیده است.

۴. پرهیز از شخصیت عروسکی.

در نمایش‌های «سایه» و عروسکی، تمام حرکات و سکنت عروسک‌ها به وسیله‌ی چند پاره نخ نادیدنی در حرکت و چرخش انگشتان عروسک‌گردان خلاصه می‌شود. اما در داستان، شخصیت‌ها به عنوان یک موجود زنده و صاحب اختیار، آزادی دارند و گاهی از حیطه‌ی اقتدار نویسنده بیرون می‌روند. در داستان‌های امروزی سعی می‌شود کنش‌های داستانی و تغییرات در آدم‌ها بدون دخالت‌های آشکار نویسنده انجام گیرد؛ یعنی آدم‌های داستانی بنا به موقعیت‌های پدید آمده در بطن رویدادها، حرکت کنند. در داستان‌های پاورقی و دبیرستانی که این روزها در این جا و آن جا حتی به صورت کتاب‌های پر زرق و برق و رمانتیک، شخصیت‌ها، مانند یک عروسک، آلت دست نویسنده به شمار می‌روند.

۵. پرهیز از زیاد نمایش دادن آدم‌های داستانی.

گاهی اگر یک کاراکتر در فصل‌هایی از داستان غایب شود و در سایه (محاق) قرار بگیرد، بهتر است. چرا که خواننده و مخاطب، مشتاق اطلاع از آن آدم است.

بنابراین تعلیق و کشش لازم به وجود می‌آید. زیرا حضور دوباره‌ی آن آدم در میانه‌ی داستان، بسیار خوشایند و دلچسب است.

۶. پرهیز از شخصیت‌های بیکاره و عاطل و باطل.

هر شخصیتی که به جهان داستان پا می‌گذارد، باید باری از روی دوش داستان بر دارد. یعنی کنشی از او سر بزنند و یا مانع یک کنش شود. در غیر این

این گونه حرف می زنند؟

معلم تان را که به یاد دارید. نشستن، راه رفتن، حرف زدن، لباس پوشیدن او با بقیه ی آدم ها چه فرقی دارد؟

یک جوان دانشجو با یک جوان تراشکار و یا نجار و مکانیک اتومبیل چه تفاوت هایی دارد؟ با این مثال ها به نظر می رسد که موضوع تا اندازه ای روشن شده باشد.

به غیر از این ها، بعضی از آدم ها نماینده ی قشر، دسته، گروه و صنفی از جامعه به شمار می روند. مانند همان زن «تارديه» در رمان بینوایان و ویکتور هوگو و یا «کاکارستم» در داستان داش آکل هدایت.

«تیپ ها مانند قهرمانان قصه ها و افسانه ها، یک وجهی و مسطح اند. تغییر ناپذیرند. یکسره بد یا خوب اند. بدون آن که رمز و رازی در آن ها باشد، تمام لایه های پنهانی آن ها دیدنی و دست یافتنی است.

این آدم ها، پیش از آن که ساخته و آفریده ی ذهن داستانی نویسندگان باشند، به همان صورتی که هستند در جهان واقعی و غیر داستانی وجود دارند. در داستان های شخصیت محور که شاکله ی داستان و تمام هستی آن که بر دوش شخصیت داستانی سنگینی می کند، ساخت و پرداخت شخصیت داستانی. یکی از جنبه های هنری و نشانه ی مهارت و چیره دستی نویسنده به شمار می رود و اصولاً داوری و قضاوت آن داستان براساس میزان موفقیتی است که نویسنده در خلق شخصیت داستانی به کار می برد. اما «تیپ ها که در بیرون از ذهن نویسنده، به وفور در اجتماع حضور دارند، برای راه یافتن به جهان داستان و پذیرفتن نقش، مشکل چندانی ندارند. تنها کاری که نویسنده برای خلق (پیدا کردن و راه دادن به داستان) باید انجام دهد این است که مطابق با کارکرد موقعیت و رویداد و مایه ی داستان، یک بار به پیرامون خود در سطح جامعه نگاه کند و یکی از آدم ها، تیپ ها، را وارد داستان کرده، بار حادثه و ماجرا را به دوش او بگذارد.

پس می توان گفت که «شخصیت ها» به دلیل فرایند زایش خود، هویتی

داستانی دارند، چرا که بیش تر از همه زاییده ی ذهن داستان نویسند. ر سوی دیگر «تیپ ها، هویتی اجتماعی دارند. در نتیجه داستان نویس به راحتی می تواند آن ها را به خواننده معرفی کند. اما در مورد شخصیت ها، وضع فرق می کند. یعنی داستان نویس باید تمام زوایا، زیر و بم رفتارها و ریشه های پنهان رفتارهای شخصیت ها را مو به مو برای خواننده ترسیم کند. چون شخصیت ها برعکس تیپ ها، مشابه خارجی در سطح اجتماعی بسیار کم در دسترس و به اصطلاح مشابه ای ندارند. در این صورت اگر داستان نویس نتواند به طور روشن و کامل آن ها را برای خواننده و مخاطب معرفی کند، خواننده هرگز نخواهد توانست با داستان و ذهنیت های آدم ها و شخصیت های داستان ارتباط برقرار نماید و این به گردن نویسنده است و خواننده گناهی ندارد.

☑ به هر حال تفاوت های تیپ و شخصیت به این شرح اند:

۱. تیپ نمونه ی خارجی و واقعی دارد، ولی شخصیت مشابه بیرون از داستان ندارد و اگر هم داشته باشد، تعداد آن بسیار اندک است.
۲. تیپ دارای هویتی اجتماعی است، اما شخصیت هویتی داستانی دارد. زیرا مولود ذهن آفریننده ی داستان نویس است.
۳. تیپ ها معمولاً تغییر ناپذیرند و از این نظر به عنوان یک قهرمان کارکرد خواهند داشت، اما شخصیت ها معمولاً دچار تغییر و تحول می شوند.
۴. زحمت داستان نویس در داستان های مبتنی بر شخصیت و شخصیت محور، به مراتب بیش تر از داستان هایی است که در آن تیپ ها ایفای نقش می کنند.

☑ شخصیت پردازی

پیش از آن که شگردها و روش های شناسایی و معرفی اشخاص داستان را توضیح بدهم، می خواهم درباره ی راه های ورود و حضور اشخاص در داستان، صحبت کنم. به بیانی دیگر، اشخاص چگونه پا به داستان می گذارند؟

برای ورود و حضور آدم‌ها در داستان در جهان بیرون از داستان هم باید دلیل منطقی و توجیه موجه وجود داشته باشد. به قول معروف در داستان، هیچ کس نباید پابرهنه و ناخواسته (مهمان ناخوانده) وارد میدان شود. در صورتی که شخصی بدون پیش زمینه و بدون نیاز و برنامه‌ریزی در داستان حاضر شود، دردسری را برای نویسنده و متن و ادامه و پی رفت منطقی متن به وجود می‌آورد. زیرا نویسنده باید بداند چه کسی و چه وقت وارد می‌شود و چه وقت و چرا از متن بیرون می‌رود. هرگاه این حساب از دست نویسنده و یا حتی خواننده و مخاطب بیرون برود، متن و مخاطب دچار سرگیجه و آشفتگی خواهد شد.

به هر حال داستان‌نویسان به روش‌های زیر، آدم‌های خود را وارد داستان می‌کنند. دانستن این روش‌ها، نوعی شخصیت‌پردازی به شمار می‌رود.

۱. معرفی شخصیت از طریق توضیح مستقیم.

در این روش، داستان‌نویس در آغاز داستان و یا در بخشی از داستان آدم و آدم‌ها را به خواننده معرفی می‌کند.

داستان کوتاه «بن‌بست» این چنین آغاز می‌شود:

«شریف، با چشم‌های متعجب، دندان‌های سفید محکم و پیشانی کوتاه که موی انبوه سیاهی دورش را گرفته بود، بیست و دو سال از عمرش را در مسافرت به سر برده و با چشم‌های متعجب‌تر، دندان‌های عاریه و پیشانی بلند چین خورده که از طاسی سرش وصله گرفته بود و با حال بدتر و کورتر به شهر مولد خود، عودت کرده بود...»

و یا در داستان کوتاه «داش آکل»، نویسنده، شخصیت داش آکل را این گونه معرفی می‌کند:

«داش آکل مردی سی و پنج ساله، تنومند ولی بدسیمما بود. هر کس دفعه‌ی اول او را می‌دید، قیافه‌اش توی ذوق می‌زد. اما اگر یک مجلس پای صحبت او می‌نشستند یا حکایت‌هایی که از دوره‌ی زندگی او ورد زبان‌ها بود، می‌شنیدند، آدم را شیفته‌ی او می‌کرد. هرگاه زخم‌های چپ اندر راست قمه

که به صورت او خورده بود، ندیده می‌گرفتند. داش آکل قیافه‌ی محب و گیرنده‌ای داشت. چشم‌های میخی، ابروهای سیاه پریشان، گونه‌های سرخ، بینی باریک با ریش و سبیل سیاه، ولی زخم‌ها که او را زخمت کرده بود روی گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قداری بود که به جوش خورده بود و گوشت سرخ از لای شیارهای صورتش بر می‌زد و ر همه بدتر یکی را که کنار چشم چپش را پایین کشیده بود...»

در این نوع تصویرسازی، نویسنده ویژگی‌های ظاهری آدم‌ها را در ردیف می‌کند. داستان‌نویس می‌کوشد با روایات مستقیم، حتی حتی دور بین را پر کند. با آن که هدایت در این بخش از تصویرسازی، بیش از آن که نشان بدهد، حرف زده است، اما نشانه‌ها و نشانی‌ها آن قدر روشن و شفاف و زنده‌اند که خواننده انگار چهره‌ی شخص داستانی را روبه‌روی خود می‌بیند. نویسنده، پس از نمایش خصوصیات ظاهری آدم داستان، پیش از آن که خواننده خود در جریان کنش‌های شخص قرار گیرد، ویژگی‌های رفتاری او را توضیح می‌دهد:

«پدر او یکی از ملاکین بزرگ فارس بود، زمانی که مرد، همه‌ی دارایی او به پسر یکی یک دانه‌اش رسید.

ولی داش آکل پشت گوش فراخ و گشاد باز بود. به پول و مال دنیا ارزشی نمی‌گذاشت. زندگی‌اش را به مردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ‌منشی می‌گذرانید.

هیچ دلبستگی دیگری در زندگانی‌اش نداشت و همه‌ی دارایی خودش را به مردم نداد و تنگدست بدل و بخشش می‌کرد و سر چهارراه‌ها نعره می‌کشید و یا در مجالس بزم با یک دسته از دوستان که انگل او شده بودند، صرف می‌کرد.»

این که آیا این شیوه، درست است یا نه، نظرات گوناگون و متفاوتی وجود دارد. امروزه با توجه به رویکردهای نو، اقتدار و دخالت نویسنده را در ساخت و پرداخت آدم داستان، نمی‌پسندند. حاصل جمع نظرات این است که

شخصیت باید از زیر چتر نویسنده بیرون بیاید و مستقل عمل کند. معنی این حرف این است که بجای آن که نویسنده درباره‌ی ویژگی‌های رفتاری شخصیت توضیح بدهد، بهتر است که شخصیت را در یک عمل داستانی وارد کند تا در پروسه‌ی عمل داستانی، استعدادها و ویژگی‌های رفتاری‌اش بروز کند و خواننده از این طریق او را بشناسد. خواننده، انتظار دارد که نویسنده کار خودش را انجام دهد (نشان بدهد)، آن گاه خواننده می‌تواند آدم‌ها را در جریان رویدادها و عمل داستانی پیدا کند و بشناسد.

۲. معرفی شخصیت از طریق عمل داستانی.

در این روش، داستان نویس با ساخت یک صحنه و عمل داستانی و پیش‌تر گفت‌وگو، آدمی را معرفی می‌کند. این شیوه در ادبیات نمایشی کاربرد دارد. نویسندگان این گونه شخصیت پردازی را از نمایش نامه و فیلم نامه اقتباس کرده و در متن داستانی به کار می‌برند. هم‌چنان که در صحنه‌ی نمایش (تئاتر)، بازیگر با رفتار و گفتار خود، خودش و گاهی دوستان و دیگر آدم‌ها را به ما می‌شناساند، در داستان نیز می‌توان از این شیوه برای شناسایی و معرفی شخصیت‌ها استفاده کرد. به قطعه‌ی کوتاهی از داستان «فردا» توجه کنید.

«از اتاق ماشین‌خانه که در آمدم، یک زن چاق، پای حوض وایساده بود.

پرسید:

- مهدی رضوانی این جاست؟

گفتم:

- چه کارش داری؟

گفت:

- بهش بگید مادر هوشنگ باقی پول ساعت را آورده.

من شستم خبردار شد که ساعتش را فروخته. گفتم:

- مگه ساعتش را فروخته؟

گفت:

- چه جوان نازنینی! خدا به کس و کارش ببخشد! از وقتی که پسر

مسلول شده و تو شاه‌آباد خوابیده بهش کمک می‌کنی.

وارد اتاق شدم. نگاه کردم. ساعت به میج زاغی نبود. بهش گفتم

- مادر هوشنگ کارت داره.

رفت و برگشت. ده تومن منو پس داد.

ازش پرسیدم:

- هوشنگ کیه؟

آهی کشید و گفت:

- هیچی. رفیقم [بود]. خدا بیمارزدش....

در این روایت، گفت‌وگو، خواننده به طور غیرمستقیم، از مرگ

«هوشنگ» یکی از آدم‌های داستان با خبر می‌شود.

نویسنده، هیچ‌گونه اظهارنظری در مورد رفتار آدم‌ها نمی‌کند. بن‌وضینه

را آدم‌های داستان به عهده دارند که طی گفت‌وگو برای خواننده، آشکار

می‌سازند. اصل این است که مثلاً اگر آدم داستان، خسیس است و یا به خلاف

است، نویسنده حق ندارد این صفت‌ها را توضیح بدهد. خساست یا به

اخلاقی باید در رفتار آدم‌ها دیده شود. در این روش حضور و دخالت

نویسنده، به شدت کم می‌شود. نویسنده در سایه قرار می‌گیرد و آدم‌های

داستان، جان می‌گیرند و خودشان اداره‌ی داستان را بر عهده می‌گیرند.

در یک جمله می‌توان گفت که نویسنده در این شیوه، از حوزه‌ی گفتن و

توضیح دادن بیرون آمده، به حوزه‌ی «نمایش دادن» گام می‌گذارد.

۳. درون‌پردازی آدم‌ها.

در این شیوه که دشوارتر از روش قبلی است، نویسنده با کند و کاو در

لایه‌های درونی و ذهنی آدم‌های داستان آن‌ها را به خواننده می‌شناساند.

داستان‌هایی که به شیوه‌ی «تک‌گویی درونی» و «جریان سیال ذهن» ساخته و

نوشته می‌شوند، معمولاً از این روش پیروی می‌کنند. داستان‌نویس در این

گونه از داستان‌ها در ذهن آدم داستان، پناه می‌گیرد و ذهنیت‌ها و دغدغه‌های

ذهنی او را بیرون ریخته و به گوش خواننده می‌رساند.

در یکی از گفتارهای گام به گام، درباره‌ی تک‌گویی درونی و سیلال ذهن، سخن خواهم گفت. در این جا فقط از دو داستان بلند نام می‌برم و دوستانان داستان‌نویسی را به مطالعه‌ی آن‌ها دعوت می‌کنم.

یکی از داستان‌هایی که به این روش نوشته شده و شخصیت‌ها به شیوه‌ی درون‌پردازی معرفی شده‌اند، داستان «خشم و هیاهوی» ویلیام فاکنر است و دیگری رمان کوتاه «ملکوت» اثر «بهرام صادقی». در این داستان‌ها، بدون آن که داستان‌نویس مستقیم و از طریق توضیح دادن و روایت و یا حتی درگیر کردن آدم‌ها با رویدادها، شخصیت‌ها را به داستان بکشانند و توضیح بدهد، آدم‌ها خودشان از طریق تخلیه‌ی ذهنی، رفتارها، ویژگی‌ها و درون خود را به خواننده می‌شناسانند.

☑ چهار شگرد اساسی در معرفی آدم‌های داستان

الف: معرفی از راه کنش‌های جسمانی؛ مانند: ناخن جویدن، دماغ خاراندن، پوزخند زدن، چشمک زدن، لب‌گزیدن، تق‌تق زدن قلم روی میز و... حالت‌ها و حرکت‌های دست، نوع راه رفتن.

ب: معرفی از راه تکیه کلام‌ها؛ مانند: جانم برایت بگوید، حواست با من است یا نه، قریبون آقا، کی می‌گه؟ درآدم که آدم‌ها برحسب سن و شغل و موقعیت‌های اجتماعی، تکیه کلام‌های مخصوص به خود را دارند. مثلاً تکیه کلام یک نفر راننده با یک معلم با هم یکی نیستند.

ج: معرفی از راه بیان ویژگی‌های رفتاری آدم‌ها؛ مانند: پرخوری، کم‌خوری، خونسردی، بدبینی، خودخواهی، پررویی، بُزدلی، پرحرفی، نزاکت بیش از حد و...

د: معرفی از راه نشانه‌های ظاهری و جسمانی، مانند: چاق، لاغر، استخوانی، خمیده، شق و رق، رنگ پریده خوش‌اندام، کوتاه، بلند و...

کارگاه شماره نوزده:

یکبار دیگر به داستان «حیات خلوت» برگردید و به این پرسش‌ها پاسخ دهید.

۱. اشخاص انسانی در این داستان را نام ببرید.
۲. اشخاص جانوری در داستان کدامند؟
۳. اشخاص گیاهی را پیدا کنید و نام ببرید.
۴. اشخاص بی‌جان در این داستان کدامند؟
۵. نویسنده برای شخص‌پردازی آدم‌های داستان از چه ابزاری استفاده کرده است؟
۶. چه داستان‌های دیگری سراغ دارید که در آن‌ها انواع آدم‌های داستانی نقش و حضور داشته باشند؟

زوایه‌ی دید (روایت)

یکی از مباحث مهم و گفت‌وگو‌انگیز در مقوله‌ی داستان‌نویسی زوایه‌ی روایت است. در متون آموزشی این مفهوم را زیر عنوان «زوایه دید» آورده‌اند. این ترکیب، برگردان واژه‌ی اروپایی point of view است.

برخی از نویسندگان متون آموزشی داستان، به جای زوایه‌ی دید، به قصد پرهیز از واژه‌های بیگانه، از واژه‌های «دیدگاه» و «نظرگاه» و مانند آن استفاده کرده‌اند. دو واژه‌ی اخیر، گرچه فارسی و ترکیبی از فارسی و عربی‌اند. (نظر + گاه)، اما رسانندگی لازم را ندارند. زوایه‌ی دید، دیدگاه و نظرگاه، هر سه بیش‌تر در نمایش و فیلم کاربرد دارند. مشکل پدید آمده در ناسازی واژه‌ها و تعبیر آن‌ها از مصدر «دیدن» و پیشوندهای دید در «دیدگاه» و نظر در «نظرگاه» و پسوند دید در ترکیب «زوایه‌ی دید» برخاسته است. وقتی موضوع دیدن و دیدگاه پیش می‌آید، ذهن به سوی چشم (خواه انسانی و خواه مکانیکی مانند دوربین) متمایل می‌شود، حال آن‌که در متن و داستان هر چند بسیار تصویری نوشته شده باشد، دیدن به معنای مصطلح آن وجود ندارد. آن‌چه که نویسنده یا یکی از شاخص داستان و یا راوی در قالب متن به خواننده نشان می‌دهند، تنها یک «روایت» است. پس بهتر است که از ترکیب «زوایه‌ی روایت» استفاده کنیم. زوایه‌ی روایت در حقیقت بازگویی داستان از زبان یکی از اشخاص داستان یا از زبان گوینده و راوی است. همان‌طور که در فیلم‌برداری، جایگاه و محل استقرار دوربین بسیار مهم است و تأثیر یک نما از تصویر فیلم بستگی به این دارد که دوربین از بالا یا پایین، از راست یا از چپ، از روبه‌رو یا پشت سر، یک شئی را ضبط کند، در داستان و روایت داستان مهم آن است که چه کسی دارد داستان را بازگو (روایت) می‌کند. به همین خاطر به زوایه‌ی روایت «جایگاه راوی» نیز می‌توان گفت. پس داستان چون نوشته می‌شود، روایت می‌شود، حتی اگر هیچ‌کس آن را نخواند. همین

که نویسنده‌ای آن را می‌نویسد، در حقیقت آن را می‌خواند. یعنی روایت می‌کند. به قول «تئودوروف» همیشه کسی در داستان هست که ماحریر آن روایت می‌کند.

و این همان جایگاه راوی یا زوایه‌ی روایت است. به بیانی روشن‌تر، زوایه‌ی روایت یعنی این که راوی کجا ایستاده و چقدر بر آدم‌ها، سحر و داستان تسلط دارد؟ بیرون آدم‌ها و رویدادها را می‌بیند یا درون آن‌ها؟ چقدر؟

بر این اساس، می‌توان زوایه‌ی روایت را به چند دسته تقسیم کرد.

☑ زوایه‌ی اول شخص

در این زوایه، یک «من» گوینده وجود دارد که داستان را روایت می‌کند. این «من» گوینده ممکن است یکی از آدم‌های داستان باشد یا شخصی بیرون از داستان که معمولاً در این گونه موارد، نویسنده قرار می‌گیرد. نام دیگر این «من گوینده»، «من راوی» است. اگر «من راوی» نویسنده‌ی داستان باشد. ردپای زیادی از خود در داستان به جا می‌گذارد که در اصطلاح می‌گویند. نویسنده‌ی مداخله‌گر. این زوایه‌ی روایت، متن را به سوی خاطره پیش می‌برد. برای آن‌که داستان به سوی خاطره نرود، نویسنده باید با فضا سازی و خلق گفت‌وگو، جنبه‌های داستانی‌اش را افزایش دهد.

● نمونه‌ی اول:

داستان کوتاه «داشتم فریادمی زدم» نوشته‌ی جمال میرصادقی. این داستان که اندکی پس از انقلاب و در بیان چگونگی آن در زندگی کارمندان نوشته شده، نمونه خوبی از به کارگیری شیوه‌ی روایت اول شخص است.

«از خانه که در آمدم، آفتاب توی کوچه پهن شده بود. چند روزی از خانه بیرون نیامده بودم. اداره اعتصاب بود. کسی به اداره نمی‌رفت. چند روز پیش به یکی از همکارانم، سر راه اداره برخوردیم:

- کجا داری می‌ری؟

گفتم: اداره، مگه تو نمی‌آی؟

خندید و گفت:

- اداره دیگه بی اداره، اعتصابه.

- برای چی؟

چپ چپ نگاهم کرد:

- برای همبستگی.

همبستگی باکی؟ اعتصاب برای چی؟

نگاهش طوری بهم خیره شد که انگار بهش فحش داده‌ام. شانه‌هایش را بالا انداخت. بی خداحافظی راهش را گرفت و رفت. گیج و حیران ایستادم و نگاهش کردم. من که چیزی بهش نگفته بودم. حرف بدی نزده بودم. میانه‌ی بدی هم که با هم نداشتیم. هر وقت یادداشتی می‌فرستاد و پرونده‌ای می‌خواست، زود برایش می‌فرستادم...^۱

داستان‌های زیادی با استفاده از این زاویه روایت نوشته شده است، اما همه آن‌ها به خوبی نتوانسته‌اند از امکانات این زاویه روایت استفاده کنند. همان گونه که گفته شد، زاویه روایت اول شخص (من روای)، بیشتر برای نوشتن خاطره به کار می‌رود.

☑ الف. امکانات زاویه روایت اول شخص

● نویسنده می‌تواند به آسانی از زمان حال به زمان گذشته برود.

● خاطرات و اطلاعاتی که از زبان اول شخص بیان می‌شود، طبیعی‌تر، صادقانه‌تر، صمیمی‌تر و در نتیجه باورپذیرتر است.

● نویسنده به آسانی می‌تواند از زبان آدم داستان، گذشته‌ی او را اشاره و افشا کند.

● در داستان کوتاه به دلیل کوتاهی متن، خواننده فراموش نمی‌کند که دارد نوشته‌های نویسنده‌ای را می‌خواند، بنابراین آسان‌تر در داستانی که «من

۱. تقی‌زاده، صفدر، شکوفایی داستان کوتاه در دهه‌ی نخستین انقلاب، ص ۵۶۱.

روای» نقل می‌کند، غرق می‌شود.

● هر کس در درون خود «منی» دارد که پیوسته در قیل و قال است بنابراین روایت از زبان یک «من» بسیار حقیقت‌نما و منطقی به نظر می‌رسد.

☑ ب. مشکلات زاویه روایت اول شخص

زاویه‌ی روایت اول شخص علی‌رغم مقدمات و امکاناتی که دارد، محدودیت‌ها و مشکلاتی را نیز در خود دارد. مهم‌ترین این محدودیت‌ها و مشکلات به این شرح است:

● نزدیک کردن متن داستان به خاطره.

● دخالت راوی در متن. راوی می‌تواند تنها از عقاید خودش صحبت کند. بنابراین از بیان و تشریح عقاید و ویژگی‌های درونی شخصیت‌های دیگر داستان، ناتوان است.

● راوی فقط می‌تواند از درون خودش به بیرون و اشخاص دیگر نگاه کند.

از سوی دیگر نمی‌تواند خودش را از بیرون مورد ارزیابی قرار دهد. او می‌تواند برداشت و احساس خود را نسبت به دیگران ابراز کند. مثلاً بگوید: «از فلان کس بدم می‌آید»، اما هرگز نمی‌تواند داوری دیگران را نسبت به خودش بیان کند. حتی اگر بگوید: «فلان کس از من متنفر است» منطقی به نظر نمی‌رسد.

● راوی نمی‌تواند از صفت‌ها و ویژگی‌های مثبت خود به طور مستقیم صحبت کند، مثل "بگویند: «چه آدم پاکی هستم».

● اگر راوی در سنین کودکی یا نوجوانی باشد، این پرسش برای خواننده پدید می‌آید که چگونه شخصی کم سن و سال این گونه خوب می‌تواند داستان را تعریف کند.

تا این‌جا در مورد اول شخص گفتیم. اما این اول شخص، مفرد است. گاهی ممکن است داستان از زاویه راوی اول شخص روایت شود، اما اول

شخص جمع. در این صورت به جای «من راوی» باید بگوییم «ما راوی». فرق «ما راوی» با «من راوی» در ضمیر و شناسه‌ی جمع اول شخص است. برای نمونه فرازی از یک داستان کوتاه را نقل می‌کنیم.

● نمونه‌ی دوم:

داستان کوتاه «خروس» نوشته‌ی ابراهیم گلستان.

«وقتی که در زدیم، از روی سر در خانه، خروس انگار پارس کرد.

این دیگر ندا نبود اگر پارس هم نبود. یا شاید همیشه باید این جور باشد، بجنباند. در هر حال ما از جایمان جستیم.

ما صبح از جزیره دیر راه افتادیم... نزدیک خور که رسیدیم آب از صفا افتاد. از پیش پرچم گمرک که رد شدیم، انگار شهر خواب و خالی بود. تنها صدای اره می‌آمد با ضربه‌ی چکش مرد کشتی‌ساز، بر روی داربست که سرگرم وصله کردن یک قایق قدیمی بود.

با پارو رابه شن نشانیدن و زور آوردن، قایق رابه روی شن رسانیدیم. ماندیم تا با طناب قایق رابه شن کشانیدند. آن وقت جستیم روی ساحل نمدار سست. مردی به پیشواز ما آمد، گفت:

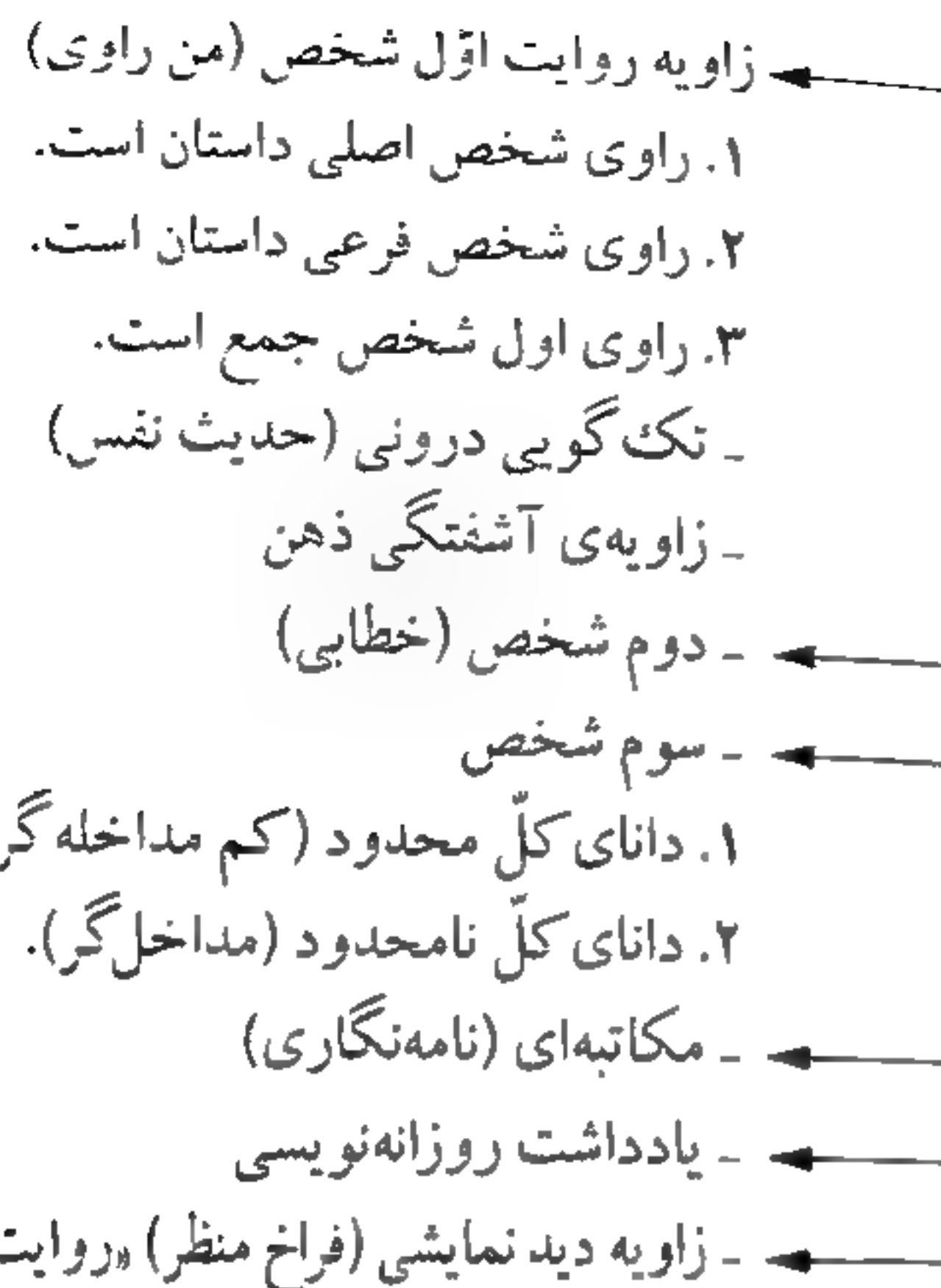
- دیر اومدین، ماشین رفت.

گفتم: چه جوری رفت؟

گفت: گفتن که صبح می‌آیین. راننده هر چه معطل موند پیداتون نشد، رفتنش. گفت لابد تشریف نمی‌آرین...^۱

☑ زاویه‌های روایت در قالب نمودار

پیش از پرداختن به گونه‌ای دیگر از زاویه روایت داستان، نمای کلی زاویه‌هایی را که داستان به وسیله‌ی آن‌ها روایت و بازگو می‌شود، به شکل نمودار ترسیم می‌کنیم.



در گفتار پیش سه گونه‌ی نخست زاویه روایت اول شخص را بررسی کردیم و برای هر یک نمونه‌ی داستانی آوردیم. در این گفتار، گونه‌های دیگر این زاویه را بررسی می‌کنیم.

☑ تک‌گویی درونی

گاهی داستان از طریق راوی به گونه‌ای نقل می‌شود که انگار حدیث نفس یک نفر از درونش تخلیه شده و افشا می‌شود.

تاکنون داستان‌های فراوانی با این زاویه، نقل و روایت شده است. آیا تا به حال کودکی را دیده‌اید که با خودش بازی می‌کند و با خودش حرف می‌زند بدون آن که مخاطبی داشته باشد؟

آدم‌های پیر هم گاهی در خلوت با خودشان حرف می‌زنند. این شیوه که در آن، گوینده و صحبت‌کننده به پیرامون خود واکنش نشان می‌دهد، تک‌گویی درونی او و، در حقیقت داستانی را نقل می‌کند که در پیرامونش شکل گرفته است. به بریده‌ای از رمان «حرف و سکوت» محمود کیانوش که با این

شیوه‌ی روایت، نوشته شده توجه کنید:

نه، آقای عزیز، متأسفانه این طور نیست. اگر می‌گویم نمی‌توانم، منظورم این نیست که تلاش خودم را کرده‌ام و نتوانسته‌ام، نه! خودتان متوجه هستید که من آن مقدار از ته مانده‌ی آزادی و اختیاری را که در مقام یک آدم برایم مانده است، برای خودم نگه نداشته‌ام. زن دارم و دو تا بچه. تازه از آن‌ها هم شرمسارم که اسم چیزی را که وقف آن‌ها کرده‌ام ته مانده‌ی آزادی و اختیار گذاشته‌ام. اگر چیزی ته مانده‌اش هم از نوع خودش باشد، در کم‌ترین مقدار باز ارزش همان مقدار را دارد. مثلاً یک قطره آب، آب است و یک دریا آب هم باز آب است.»

از آن جا که راوی برای نقل داستان صرفاً از ذهنیت فعال و داستان‌ساز خود استفاده می‌کند و هیچ مخاطب، حادثه و کشمکشی رو به رویش وجود ندارد، به این زاویه، زاویه‌ی «من راوی ذهنی» هم می‌گویند. من راوی ذهنی، پر حرفی می‌کند. همین روده درازی او، روایت داستان را به هم می‌پیوندد و داستان را به پیش می‌برد. اگر نقل‌هایی که راوی ذهنی بر زبان می‌آورد به هم ارتباط نداشته باشد، روایتی گسسته و شکسته ساخته می‌شود. که دیگر به آن تک‌گویی داستان نمی‌توان گفت.

☑ زاویه‌ی آشفته‌ی ذهن

یکی از ویژگی‌ها و شگفتی‌های ذهن بشر، توانایی بایگانی رویدادها و قابلیت بهره‌برداری ناگهانی و حذف و اضافه‌های دلخواه و سرعت دست‌یابی به یادآوری و بازیابی رویدادهایی است که سال‌های دور در حافظه ذخیره شده‌اند. جالب این که ذهن آدمی در فرایندی کم‌شناخته شده، می‌تواند زمان‌ها را پس و پیش کند و در یک لحظه چندین رویداد را بازیابی و یادآوری کند. رفت و برگشت‌های ذهن بشر این توانایی را به وی می‌دهد در حالی که رویدادی مربوط به زمان بسیار دور را یادآوری می‌کند، به زمان حال برگردد و یا در حالی که در زمان حال سیر می‌کند، بی‌درنگ به گذشته

تزدیک یا دور سفر نماید. این وضعیت سبب شده که معمولاً انسان‌ها در حالت عادی، ذهنیتی مرتب نداشته باشند. برای رسیدن به درستی این گفتار، کافی است یک لحظه فکر خود را از پیرامون رها کرده و تلاش کنید به چیزی فکر نکنید. آیا این کار امکان دارد؟

آیا توانسته‌اید به یک موضوع فکر کنید؟ آیا توانسته‌اید ذهن و فکر خود را روی یک موضوع، یک خاطره، یک چیز متمرکز سازید؟ می‌بینید که نمی‌توانید. راز این کار در سیالیت ذهن نهفته است. به بیانی دیگر، ذهن و فکر بشر هیچ‌گاه بی‌کار و تعطیل نیست. همواره در فعالیت است. داستان‌نویسان از این ویژگی ذهن استفاده کرده، شیوه نقل سیال ذهن و روایت پس و پیش ذهنی را خلق کرده‌اند.

ویلیام فاکنر، جیمز جویس، ویرجینیا وولف در غرب، هدایت، بهرام صادقی و گلشیری در داستان‌نویسی معاصر ایران از این شیوه داستان‌گویی بهره برده‌اند. رمان «ملکوت» بهرام صادقی، «بوف کور» صادق هدایت، «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری با زاویه دید سیال ذهن نوشته شده‌اند. در این جا بریده‌ای از سنگ صبور را با هم می‌خوانیم:

«بلبل سرگشته منم، کوه و کمرگشته منم، بوای (بابای) ظالم من رو کشته، زن بوای بدجنس گوشت من رو خورده و خواهر مهربون استخوانام رو با هفت آب گلاب شسته و زیر درخت گل خاک کرده، منم شدم یه بلبل پریدم رو درخت. اما من خواهر ندارم. کاکا هم ندارم. من ته‌نام. ته‌نای ته‌نا. چقده ماهی تو حوضه! یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه، ده، یازده، بیس، سی، ده، صدتان، هزارتان، دیو (دیوه) از دهنش دود در میاد، مئه تنوره حموم. دیو تنوره کشید رف هوا. من شیشه عمرش زدم زمین، یهو دود شد. گرومی خورد زمین و دود شد. مئه تنوره حموم. من از حموم بدم می‌یاد. دیگه هیچ وقت حموم نمی‌رم. گل سرشور می‌ره تو چشم. کف دس و پام پیرک می‌شه. ننم هی سنگ می‌کشه روشون، دردم می‌آد. آب و صابون و کنار می‌ره تو چشم»

ملاحظه می‌کنید که این بچه چگونه با ذهن و زبان کودکان حرف را به حرف می‌چسباند و پاره پاره متن را پیش می‌برد.

شیوه‌ی سیال ذهن، وسیله‌ی خوبی است برای تخلیه‌ی ذهن و افشای آن چه که در ذهن راوی وجود دارد. نویسنده با استفاده از این شیوه و به بهانه‌ی این که شخصیت داستان و یا راوی‌اش، وضعیت طبیعی و عادی ندارد (بیش‌تر این شخصیت‌ها یا بچه‌اند و یا مست و خل‌واره) تمام آن چه را که در حالت عادی و طبیعی و از زبان آدم سالم و عاقل نمی‌تواند بازگو کند، به ترفندی زیبا و منطقی باورپذیر بیان می‌کنند. در حقیقت نویسنده در پوست و جلد یک شخصیت غیرعادی و ناسالم کمین کرده، مکنونات و درونیات خود را آن گونه که می‌خواهد، بیرون می‌ریزد. او می‌داند که راست را یا باید از بچه شنید یا از دیوانه، دیوانه‌ای بهلول‌وار، چنان که شخصیت رمان «خشم و هیاهوی» ویلیام فاکنر از سلامت روحی و روانی چندانی برخوردار نیست.

موضوع داستان به شیوه‌ی سیال ذهن، عبارت است از حرکت و سیلان پیوسته و نامنظم و آشفته و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند شخصیت. سیال ذهن، به لایه‌های ذهنی پیش از گفتار مربوط است. لایه‌های گفتار همراه با نظم و عقل و منطق است. معمولاً وقتی حرف می‌زند پیش از ادای کلمات و آرایه‌ی گفتار، می‌کوشد آن را برحسب زمان مرتب کند و با منطق بیاراید و کلماتی را که با هنجارهای اجتماعی در تضاد است بر زبان نیاورد و به نوعی آن‌ها را سانسور و کوتاه کند.

☑ «زاویه‌ی روایت دوم شخص»

شیوه‌ی دیگری که در داستان‌نویسی معاصر تا اندازه‌ای رواج پیدا کرده، زاویه‌ی روایت دوم شخص است. نویسنده در این شیوه، مستقیماً شخص یا اشخاص داستان و در حقیقت خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و داستان را روایت می‌کند. به همین خاطر به این زاویه، زاویه‌ی روایت خطابی نیز می‌گویند. این شیوه خواننده را به عنوان یکی از شخصیت‌ها وارد متن

می‌کند و همین باعث می‌شود تا خواننده خود را در ساخت ماجرا تریک و سهم بداند. بنابراین نوعی کشش به حساب می‌آید تا خواننده متن را خواند و ادامه دهد. البته به درستی روشن نیست که خواننده همان مؤلف است یا شخص دیگری که ممکن است سوم شخص باشد.

نمونه داستان‌هایی که با این زاویه نوشته شده‌اند، هر چند اندک‌اند، اما به عنوان شیوه‌ای در میان شیوه‌های قابل اعتنا و در خور توجه‌اند.

● نمونه‌ی نخست: داستان کوتاه «بید، دریاچه، قو»

این داستان را حسن عالی‌زاده نوشته که در این جا به گزاره‌های آغاز دستن بسنده می‌کنیم:

«وقتی شیشه رومه می‌گیره و تو دیگه چیزی جز مه نمی‌بینی. سرتو می‌ذری روزانوت و با خودت می‌گی چه فایده. بعد یادت می‌افته ازون دریچه‌ی گردبید مجنونی که سرشو خم کرده تو دریاچه و نگاه می‌کنه به آب و اون قوی سفیدی که وسط کوچیک ابری کشیده و داره خواب می‌بینه. بعد بن می‌شی لباس تو می‌پوشی.»

یه روز ازت پرسیدم: چرا صوبا که بچه‌ها خوابن تو می‌ری بالای اون درخت کاج و منتظر می‌شی که بارون بیاد؟

گفتی: اگه توام یه مرتبه بیای، دیگه همیشه دلت می‌خواد بری بالای اون درخت. ازون جا من چیزایی می‌بینم که کسی نمی‌بینه».

● نمونه‌ی دوم: داستان کوتاه «کینه‌کشی» نوشته‌ی محمود گلاب درّه‌ای

«کشتن که سهله، هی بگیری و هی بریزی و هی بذاری. بدون که سر سوزنی از بذری رو که می‌پاشی، هنوز نپاشیدی. چه پاشیدی؟ چه می‌کنی؟ تا حالا فکر کردی؟ حالا فکر کسی رو کردی؟ به بزرگی دام بزرگت، اگه یه بار فقط یه بار با یکی، حالا هر کی، تو خونه یا کنار رودخونه، بغل پونه، پاهای پتی، بابوی بابونه یا کاکوتی پس از خوردن دو سیخ کباب با نون سنگک با یه کاسه ماست، یه لقمه تو، یه لقمه او...»

● نمونه‌ی سوم: داستان کوتاه «پاگرد سوم» نوشته‌ی یارعلی پورمقدم

...هیچی نگو، ساکت! خیلی قشنگ می‌زنه، نه؟ اگه بدونی مامان چقدر این نوار را دوست داره، شاید باورت نشه. می‌گه آهنگ یه چوپونه‌ست که توی رعد و برق واسه بره‌ای که پاش شکسته، نشسته داره نی می‌زنه، کاش عادت نداشت در اتاقشو ببنده، می‌داشت ما هم بشنویم. اونوقت شاید تو هم سرحال می‌اومدی. می‌رفتی یه آب به سر و صورتت می‌زدی...»

● نمونه‌ی چهارم: داستان کوتاه «اگر این دست...» نوشته‌ی مهدی سبحانی
«بغلش می‌کنی. سرش را به سینه‌ات تکیه می‌دهی. گردنش هنوز لق می‌زند. دستش را دراز می‌کنه...»

☑ «زاویه‌ی سوم شخص»، دانای کل محدود.

شمار فراوانی از داستان‌ها از زبان سوم شخص (او) روایت می‌شوند. در این شیوه، همیشه یک (او) حضور دارد که ماجراهای داستان را روایت می‌کند. راوی سوم شخص می‌تواند همواره و در همه جا پا به پای آدم‌ها و رویدادهای داستان برود و حضور داشته باشد. این حضور همیشگی در کارزار داستان، از راوی (او)، شخصی آگاه به زمان و مکان و دانایی مؤثر و فعال، ساخته و جلوه می‌دهد.

دانایی هر راوی به میزان حضور و نظارتش در ساخت و پرداخت حادثه‌ها و پیگیری رویدادها و پی رفت‌ها و کنش‌های آدم‌ها در طول متن داستان، بستگی دارد. بنابراین گاهی (او) به یکی از شخصیت‌ها (آدم‌ها) محدود و خلاصه می‌شود. چنان‌که در رمان «کلیدر» نوشته‌ی محمود دولت‌آبادی هر جاکه «مارال» یکی از شخصیت‌های اصلی و محوری داستان می‌رود، راوی هم دنبالش می‌رود. در این زاویه، راوی با آن‌که می‌تواند گوشه‌های پنهان رویدادها و ماجراها را ببیند، هنگامی که در برابر آدم‌ها و کنش‌هایشان قرار می‌گیرد، تنها خواهد توانست لایه‌های بیرونی و آشکار رفتارها و کنش‌ها را دریافته، تحلیل کند. زیرا هر کس به اندازه‌ی آگاهی و دانایی‌اش می‌تواند درباره‌ی آدم‌ها، اشیاء، رفتارها، داوری و دخالت کند. از

سوی دیگر می‌دانیم که رفتارها و کنش‌های انسانی دارای فریبدهی پیچیده و تحلیل‌ناپذیرند. برای همین است که روان‌شناسان در تحلیل سیر و رفتارها در می‌مانند و سکوت می‌کنند. پس در این زاویه‌ی روایت، مدد یک عقل کل رو به روییم که آن بالا نشسته. همه چیز را می‌بیند و همه چیز را می‌داند. همین ویژگی (ویژگی همه چیزدانی و همه چیزبینی) دست و پا می‌گذارد تا فعال مایشاء باشد و هرکاری که دلش می‌خواهد انجام دهد. دست در این گونه داستان‌ها، راوی نقش و نمود دخالت‌گرانه و تأثیرگذارانه دارد. این آدم مقتدر و دانای کل هرگز به خواننده اجازه نمی‌دهد که از و پرسه این همه دانایی و آگاهی را درباره آدم‌ها و رویدادهای داستان زکجه به دست آورده است؟

گوش‌های این راوی صدرنشین می‌تواند حتی صداهایی با فرکانس‌ها و طول موج‌های بسیار پایین را بشنود و چشم‌هایش قادر است تا ندیدنی‌ها را به آسانی ببیند. بنابراین جایی برای چشم و گوش خواننده باقی نمی‌ماند. خواننده منفعل و گوینده (راوی که همان نویسنده است) فعال است. در بعضی از داستان‌هایی که با این زاویه روایت نوشته می‌شوند، نه تنها خواننده و مخاطب بلکه حتی آدم‌های داستان نیز از خود اراده‌ای ندارند و گاهی به صورت آلت دست نویسنده در می‌آیند.

با این همه، برخی از داستان‌شناسان و منتقدان ادبیات داستانی استقلال زاویه‌ی روایت سوم شخص را زیر سؤال می‌برند. آن‌ها بر این باورند که چیزی به نام سوم شخص اساساً وجود ندارد. سوم شخص (او) همان اول شخص (من) دور شده است. به این ترتیب که (او) همان (من) است، منتها کمی از (من) دور شده است و در اصل این دو زاویه‌ی روایت یکی‌اند.

در این نگاه، (من) همان «او»ی نزدیک شده است. بدون آن‌که این نظرات رد یا قبول شود، باید گفت که تقسیم‌بندی زاویه‌های روایت و اشخاص راوی، برگرفته از صیغه‌ها و ساخت‌های شخصی در دستور زبان فارسی است.

در دستور زبان فارسی سه شخص بیش‌تر نداریم؛ ۱. من ۲. تو ۳. او. تمام گزاره‌ها و فعل‌ها به وسیله‌ی این سه شخص روایت می‌شوند، حتی اشخاصی مانند «ما»، «شما» و «آن‌ها» شکل جمع همان سه شخص اولیه‌اند. به زبان ساده‌تر می‌شود گفت که «ما» همان دو یا چند «من»، «شما» همان دو یا چند «تو» و «آن‌ها» همان دو یا چند «او» است.

از این‌ها که بگذریم، زاویه‌ی سوم شخص (دانای نامحدود) در کنار گستردگی و حضور راوی در داستان، عیب‌های بزرگی دارد و آن، عبارت است از:

۱. دخالت راوی (نویسنده).

۲. انفعال خواننده.

۳. دور شدن داستان از حقیقت ماندی و باورپذیری.

☑ «زاویه‌ی روایت سوم شخص»، دانای کل نامحدود

در گفتار پیش زاویه‌ی روایت دانای کل را بررسی کردیم و روشن شد که دانایی راوی حداقل به دو صورت است.

در صورت اول که همان دانایی محدود است، راوی دانایی‌اش را به اشخاص و حوادث مشخص و معلوم، محدود می‌کند. به عبارتی دیگر راوی در جاهایی حضور پیدا می‌کند که شخص یا اشخاص و... حضور دارند.

به نوعی حضور موقت و بیرونی در این زاویه مطرح است.

اما گاهی راوی، پا از این فراتر می‌گذارد و در پیدا و پنهان آدم‌ها و رویدادها، حاضر می‌شود و زیر و بم ماجراها را بر ملا می‌سازد.

راوی در این زاویه حتی اندیشه‌ی اشخاص و کنش انجام نگرفته را با شَم کنجکاوانه خود در می‌یابد و پیش از آدم‌ها و بروز رویدادها، آن‌ها را اجرا می‌کند.

یعنی هیچ‌گونه محدودیتی را بر نمی‌تابد.

بیش‌تر داستان‌هایی که براساس ذهنیت صرف نویسنده استوارند با این زاویه، روایت می‌شوند.

دیدگاه دانای کل نامحدود، یکی از زاویه‌هایی است که در آن روی (نویسنده) به خود اجازه می‌دهد از سطوح بیرونی آدم‌ها و رویدادها گذشته و به لایه‌های درونی و ژرفنای روح و روان اشخاص و ذات سیال اندیشه‌ها، فکرها و رویدادها نقب زده، جهان ژرف را بکاود.

این توانایی که ویژه‌ی نویسندگان خاصی است، به آن‌ها کمک می‌کند تا اقتدار گرایانه و مداخله جویانه، در متن حضور یابند و سهم و نقش شخصیت‌ها، روند طبیعی رویدادها و حتی فراروی متن را در ذهن و زبان مخاطب و خواننده، کاهش دهند.

استفاده از این زاویه‌ی روایت در نوشتن داستان‌ها و متن‌های روان‌شناسانه و درون‌کاوانه، مناسب است، اما هنگامی که نویسنده (راوی) همه‌ی آن چه را که مربوط به کنش آدم‌ها و طبیعت رفتارها و روند رویدادها و حوادث داستانی است، یک تنه و به طرز معجزه‌آسایی دریافت و پرداخت می‌کند، نه چیزی از یک متن مستقل باقی می‌ماند و نه از مخاطب. مخاطبی که امروزه بخشی از آفرینش داستان بر دوش اوست.

در قالب داستان کوتاه، به دلیل تنگی جا و کوتاهی متن، زاویه‌ی دانای کل نامحدود، کارایی لازم را ندارد. در صورتی هم که نویسنده‌ای داستان را از این زاویه عقل کلی روایت کند، هرگز نمی‌تواند خود را پشت سر آدم‌های داستانش پنهان کند و حوادث را حوادثی طبیعی و باورپذیر جلوه دهد. در قالب‌های بلند و از جمله در رمان می‌توان از این زاویه روایت استفاده کرد.

پیش از این نیز گفته شد که انتخاب زاویه‌ی روایت، بستگی تنگاتنگ با نوع نگرش و جهان‌بینی نویسنده دارد. نوع نگرش و جهان‌بینی نویسنده هم محصول شرایطی است که در آن زندگی می‌کند. بنابراین با توجه به شرایط زمانی و فلسفه‌ی فکر، امروزه دانایی کل و عاقلیت کل خریدار چندانی ندارد.

چرا که تک صدایی جایش را به چند صدایی و تکثر می‌دهد و همه‌ی این‌ها، چه بخواهیم و چه نخواهیم، در هنرها و از جمله در داستان‌نویسی مطرح است. به گونه‌ای که رد و یا انکار آن به دشواری امکان‌پذیر است.

☑ «زاویه‌ی مکاتبه‌ای» یا نامه‌نگاری

قالب نامه از دیرباز در نگارش وجود داشته و یکی از بهترین وسیله و بهانه، برای درد دل کردن و بیرون ریختن مکنونات درون و اندیشه‌ی نهفته در ضمیر انسان به شمار می‌رود.

نامه پیش از آن که به عنوان زاویه‌ی روایت داستانی باشد، خود به مثابه یک قالب نگارشی است. با این قالب می‌توان بسیاری از رازها و کرشمه‌ها را باز گفت. حتی می‌توان به وسیله‌ی نامه سخنانی را که بر اثر شرم و حیا قابل بازگو کردن نیستند، بر زبان آورد. نامه‌های عاشقانه این گونه‌اند.

نامه‌نگاری کاربردهای دیگری نیز دارد. یکی از این کاربردها، جنبه‌های آموزشی آن است. گاهی برخی از اندیشمندان و مردان سیاست و اجتماع، با استفاده از قالب نامه‌نگاری، مسایل و مشکلات زمانه را مطرح کرده، آموزش‌های لازم را ارایه می‌کنند. به چند نمونه از این نامه‌ها اشاره می‌کنم.

۱. نامه‌های پدری به دخترش

جواهر لعل نهرو زمانی که به علت مبارزات استقلال خواهانه در زندان هند به سر می‌برد، طی نامه‌های فراوانی، مسایل و مشکلات هند و جهان و هم‌چنین یک دوره تاریخ تکامل جوامع انسانی را برای دخترش، ایندیرا گاندی، نوشت و فرستاد. حتی مواد اولیه‌ی تاریخ سه جلدی «نگاهی به تاریخ جهان» همین نامه‌های نهرو به ایندیرا است. (این کتاب‌ها، سال‌ها پیش به فارسی برگردانده شده‌اند).

۲. نامه‌های نام‌آوران

این نامه‌ها که اخیراً به صورت کتاب و به زبان فارسی ترجمه و چاپ شده است، مجموعه‌ای از نامه‌های هنرمندان و نویسندگان بزرگ جهان را در بر

دارد. در این کتاب از وان‌گوگ، نقاش بزرگ قرن نوزدهم، نامه‌ی است که رویکرد و روش هنری او را باز می‌نمایاند. ونسان در پایان نامه‌ی که بری برادرش تئودور فرستاده، می‌نویسد:

«دلم می‌خواهد آثاری بیاثرینم که مانند نوای موسیقی، تسلی بخش روح درمندان باشد. دلم می‌خواهد سیمای مردان و زنان ریجده عصر خود را در تابلوهایم چنان جاودان سازم که چون انعکاسی از نور آسمان به نظر آید!»

۳. نامه‌های نیما یوشیج

نیما، پدر شعر نو در زبان فارسی، نامه‌های زیادی به شاعران و نویسندگان دوره‌ی خود نوشته است. نیما در این نامه‌ها ضمن نقد و بررسی آثار هم‌عصران خود، به معرفی و دفاع از نظریه‌ی ادبی خود پرداخت. نیما در نامه‌ای به جلال آل احمد می‌نویسد:

«دوست جوان من! من شما را به هر لباسی که در بیابید می‌شناسم. چرا خودتان را از من پنهان می‌دارید. بوقلمون‌ها را پیش انداخته، می‌خواهید به من بگویید که کدخدا رستم هستید. ولی شما، او نیستید. من می‌دانم شما جلال آل احمد هستید که به این صورت در آمده‌اید».

مسایل زندگی شخصی و اجتماعی‌اش نیز در کتابی به نام نامه‌های نیما به همسرش عالیه، مطرح شده است.

نامه‌های فراوانی در تاریخ اجتماعی و ادبی ایران و جهان وجود دارد که طی آن، اوضاع زمانه تحلیل شده است.

بعضی از داستان‌نویسان از قابلیت‌های نامه‌نگاری در روایت داستان و پیشبرد متن و ماجرا هم استفاده کرده‌اند. در این زاویه، خط رویداد نه به وسیله‌ی گفت و گوی آدم‌ها و نه به وسیله‌ی روایت روای، بلکه از طریق متن نامه‌هایی که یک یا دو نفر از آدم‌های داستان به هم‌دیگر می‌نویسند، شکل گرفته و به پیش می‌رود. این شگرد در سال‌های اخیر در حوزه‌ی

داستان نویسی راه یافته است. برای نمونه‌ی روشن و بارز آن می‌توان از داستان «مرا بیوس» محسن مخملباف نام برد.

نویسنده در این داستان دلکش، جوانی را نشان می‌دهد که در بازجویی ساواک، جریان آشنایی با «مرضیه را که بعداً با او ازدواج کرده، تعریف می‌کند. نویسنده برای پرهیز از روایت محض و مستقیم، به سراغ شگردی می‌رود که هم راوی را از روایت یک دست و یک نواخت، نجات می‌دهد و هم خواننده را به دنبال کردن ماجرا و جریان عشق و عاشقی این دو جوان مشتاق و علاقه‌مند می‌سازد. به فرازهای کوتاهی از این نامه‌ها اشاره می‌کنم: «... از روی عشق خودم به تو، عشق به انسان را آموختم و بی‌پروای از هر چیز از روی همین مدل، آن را به همه‌ی سمپات‌ها خواهم آموخت. دیگر کسی را که تجربه‌ی عشق ندارد، عضوگیری نخواهم کرد، عشق‌های بزرگ را از عشق‌های کوچک‌تر باید بنا گذاشت. عشق به خدا، مردم و مبارزه را از همین تمرین‌ها باید شروع کرد. به یاد تو دو گل‌دان یاس سفید و یک چراغ رومیزی خریده‌ام تا نور و بوی تو را استشمام کنم.

[مصطفی] و مرضیه در پاسخ به این نامه، می‌نویسد:

[تو به من آموختی که عشق با عشق‌بازی متفاوت است. عشق دست خود آدم نیست. بی‌خبر و بی‌اراده می‌آید. اما عشق‌بازی دست خود آدم است. من از آنچه دست ساز آدمی است، بدم می‌آید. عشق مرا چنان بزرگوار کرده که نمی‌توانم راضی باشم مثل دیگران در بستر معشوقم بخوابم. من و عشقم یک وجودیم. ما در هم می‌خوابیم. درم برای آدم‌هایی می‌سوزد که پای‌بند عشق‌هایی هستند که با عشق‌بازی اثبات می‌شود. من عشق را یافته‌ام، معشوق بهانه است. اگر تا هفته‌ی دیگر طاقت نیاوردم، به خانه‌ات می‌آیم.]

[مرضیه]

و ماجرا تا پایان داستان، به وسیله‌ی نامه‌هایی که بین عاشق و معشوق رد و بدل می‌شود، ادامه و گسترش می‌یابد. یعنی مصطفی و یا همان نویسنده به جای آن که در بازجویی، ماجرای داستان را بازگو کند، نامه‌ها را رو می‌کند.

بی‌شک این داستان، یکی از بهترین داستان‌های کوتاه فارسی به شمار می‌رود. داستایوفسکی، نخستین داستان خود را که «مردم فقیر» نام داشت، همین سیوه و زائیه نوشت. تمام داستان، نامه‌هایی است که میان زن و مردی ننگ‌ساز بی‌چیز رد و بدل می‌شود.

بازگویی داستان به شیوه‌ی نامه‌نگاری، چند نوع است

۱. نامه‌های یک طرفه. در این نوع، شخص خاصی به محض یا محضین خود نامه می‌نویسد. مانند رمان «از آن سوی دیوار» نوشته‌ی محمود اعتمادزاده.

۲. گاهی دو نفره و دو سویه است. مانند داستان «مرا بیوس» مخملباف.

۳. و گاهی هم چند نفر به هم دیگر نامه می‌نویسند.

☑ زوایه‌ی یادداشت روزانه

همه‌ی نوجوانان و جوانان در برهه‌ای از زندگی دفتر خاطرات دارند. نوشتن خاطرات یکی از سرگرمی‌های گیرا و لذت‌بخش نوجوانان و جوانان و حتی قشرهایی از بزرگسالان به شمار می‌رود.

نوشتن مرتب رویدادهای روزانه هم به نوعی خاطره‌نویسی است. منتها، تفاوتی که یادداشت روزانه‌نویسی با خاطره‌نویسی دارد، این است که خاطره‌نویسی به صورت روزانه و مرتب و منظم نیست. هر وقت که رویدادی رخ بدهد، نوشته می‌شود، اما یادداشت روزانه‌نویسی، روزانه است. حتی اگر روزی هیچ اتفاقی نیفتد، نویسنده در دفترش می‌نویسد که «امروز اتفاق چشمگیری نیفتاده است». بنابراین منظم و مرتب نوشته می‌شود.

بیشتر نویسندگان بزرگ و نامدار، یادداشت‌های روزانه داشته‌اند. مانند یادداشت روزانه‌ی داستایوفسکی، یادداشت‌های روزانه‌ی فرانتس کافکا، رومن رولان، چخوف، نیمایوشیچ و دیگران. یادداشت‌های روزانه‌ی مردان بزرگ دانش و ادب و فرهنگ به دلیل دید گسترده‌ی هنری و علمی و نگاه تحلیلی به رویدادهای زندگی، منابع بسیار مفیدی برای شناخت زمانه به شمار

می‌آید. تاریخ‌نویسان معمولاً از این یادداشت‌ها، استفاده‌های فراوانی می‌برند.

یکی از سفارش‌های آموزگاران داستان‌نویسی به نوقلمان این است که همواره یک دفترچه یادداشت به همراه داشته باشند تا دیده‌ها و شنیده‌ها و رویدادهای روزانه را در آن بنویسند. این یادداشت‌ها در هنگام نوشتن داستان، مورد استفاده قرار خواهد گرفت.

اما زاویه‌ی یادداشت روزانه در روایت داستان چیست؟ گاهی داستان‌نویس و یا راوی داستان، تمام یا قسمتی از ماجراهای داستان را در قالب یادداشت‌های روزانه، روایت می‌کند این شیوه، بهانه‌ی منطقی برای نیل موبه‌موی رویدادهاست.

نام دیگر این زاویه‌ی روایت، «روایت یادداشت‌گونه» است. این یادداشت‌ها ممکن است دارای تاریخ و یا بدون تاریخ باشد. تاریخ آن ممکن است روزانه یا هفتگی و یا ماهانه باشد.

این شیوه روایت داستانی در آثار نویسندگان نامداری همانند ژان پل سارتر فرانسوی در نوشتن رمان «تهوع» و در اثر آلبرت کامو، رمان «بیگانه» به کار رفته است.

«غم‌های جوانی ورتر» اثر گوته‌ی آلمانی و تمام رمان «قمارباز» اثر داستایوسکی با این زاویه‌ی روایت نوشته شده است.

داستان‌نویسان ایرانی نیز از این شیوه در نوشتن داستان‌های کوتاه و بلند استفاده کرده‌اند. نمونه‌ی بارز آن داستان کوتاه «گره کور» اثر محمود اعتمادزاده و رمان «باید زندگی کرد» اثر احمد سکایی (مصطفی رحیمی) است.

ایرج علی‌آبادی نیز داستان کوتاه «افلیج» را با این زاویه‌ی روایت نوشته است. به فرازهایی از این داستان توجه کنید:

«شنبه ۲۰ خرداد»

مدرسه‌ی من تعطیل شده است. پنج روز است که از خانه بیرون نرفته‌ام.

پنج روز است که من از اجتماع دور افتاده‌ام.

پنج روز است که چشم‌های من جز در و دیوار مأنوس اتاق و هیکل‌های

آشنای اهل خانه‌ام چیزی را ندیده است...

پنج روز، پنج روز، وقتی به این فکر می‌افتم که پنج روز است از خانه

بیرون نرفته‌ام، دلم می‌خواهد بترکد...

از نگاه‌های دیگران خسته شده‌ام.

دوشنبه ۲۲ خرداد

امروز لباس پوشیدم تا دم اتاق رفتم. نمی‌دانم چرا برگشتم. باز همان

نگاه‌ها از دیواره‌ی اتاقم به داخل می‌ریخت. این خیلی درد است. من یک

افلیج‌م. من بازیچه‌ی کی لحظه‌ی سرخوشی طبیعت بودم. می‌خواهم فریاد

کنم: «کسانی که می‌خواهند خلقت خدا را تماشا کنند به اتاق من، به دنیای

خاموش من بیایند. اما نه با آن نگاه‌ها!!»^۱

این روایت‌های یادداشت‌گونه معمولاً از زبان اول شخص نوشته

می‌شوند. نویسندگان با گزینش روزها و رویدادها، در واقع زمان را تلخیص

کرده و رویدادها و روزهای غیر ضرور را حذف کرده است.

در داستان افلیج که فرازهایی از آن نقل شد، نویسنده زندگی یک معلول

را از زبان من راوی (اول شخص) که نزدیکی و صمیمیت زیادی نیز دارد در

قطعه‌های زمانی کوتاه و مشخص شده، به تصویر می‌کشد.

قید تاریخ روز، باعث می‌شود که داستان‌نویس گذشت زمان را نشان دهد

و با این گذشت زمان، تغییر را دنبال کند. در غیر این صورت نویسنده

می‌بایست زمان را پیوسته و یک نفس، پشت سر هم روایت کند. و چه بسا که

رویدادهای اضافی و غیر ضرور نیز می‌بایست روایت می‌شدند.

هر چند در این شیوه روایت داستان‌های زیادی نوشته نشده است، اما

همین قدر که نام برده شده، می‌تواند توانایی و دیدگاه آن را به خوبی نشان

دهد.

۱. خلیلی، محمد و فعله‌گری، مصطفی، همیان ستارگان، ج اول، صص ۱۷۸-۱۷۷.

بنابراین برای آشنایی بیش‌تر داستان‌نویسان جوان پیشنهاد می‌شود که داستان‌های نام برده شده، خوانده شود. آن‌گاه یک داستان کوتاه با این زاویه روایت بنویسید.

☑ زاویه‌ی روایت نمایشی و فراخ‌منظر

به غیر از زوایای روایتی که تاکنون نام برده شده و نمونه‌هایی از آن‌ها یادآور شد، نویسندگان از پیوند پاره‌ای زاویه‌ها و روایت‌ها، داستان را بیان می‌کنند.

یکی از این زاویه‌ها، زاویه‌ی فراخ‌منظر است. در این شیوه، داستان‌نویس همانند عکاس، دریچه‌ی نگاه دوربین (دیافراگم) خود را بازتر و گسترده‌تر می‌کند تا فضا و محیط بیش‌تری را درون کادر بیاورد.

داستان‌نویس در این شیوه روایت، از گوشه‌ها و لایه‌هایی سخن می‌گوید که در نگاه اول، مانند زاویه‌ی دانای کل نامحدود است، اما در حقیقت نگاه فراتری به شمار می‌رود.

میر صادقی در کتاب «عناصر داستان» می‌نویسد:

گاهی نویسنده، لحظه‌هایی را ثبت می‌کند که حالت مستمر و دایمی دارد. مانند آغاز داستان «مردی که نفسش را گشت» نوشته‌ی صادق هدایت:

«میرزا حسین علی هر روز صبح سر ساعت معین با سرداری سیاه، دگمه‌های انداخته، شلوار اتو زده و کفش مشکی براق گام‌های مرتب بر می‌داشت و از یکی از کوچه‌های طرف سرچشمه بیرون می‌آمد. از جلوی مسجد سپه‌سالار می‌گذشت. از کوچه‌ی صفی‌علیشاه پیچ می‌خورد و به مدرسه می‌رفت. در میان راه اطراف خودش را نگاه نمی‌کرد. مثل این که فکر او متوجه چیز مخصوصی بود. قیافه‌ای نجیب و با وقار، چشم‌های کوچک، لب‌های برجسته و سیل‌های خرمایی داشت. ریش خودش را همیشه با ماشین می‌زد، خیلی متواضع و کم حرف بود.»

در این توصیف، نوعی حالت همیشگی و استمرار دیده می‌شود. این همان

صحنه‌ی فراخ‌منظر است، زیرا نویسنده در چند گزاره‌ی پیوسته، بدون هیچ کم و کاستی، تمام ویژگی‌ها و توصیف‌های ظاهری، شخصی را به تصویر می‌کشد.

بزرگ‌علوی هم در داستان کوتاه «دز آشوب» از پیوند صحنه‌ی روایت فراخ‌منظر و نمایشی، بهره‌برداری خوبی کرده است.

نخست صحنه‌ی روایت فراخ‌منظر:

«در زمستان من بخاری را پر از هیزم می‌کردم. همین که اتاق گرم می‌شد، مش حسین علی هم چپ‌خود را چاق می‌کرد و ما اگر نه هر شب، قلاً هفته‌ای سه، چهار شب تا نیمه شب با هم صحبت می‌کردیم. راجع به گرانی، جنگ و اوضاع ایران گپ می‌زدیم. مش حسین علی گاهی از زنش، از بچه‌اش، از افکار و عقایدی که درباره‌ی روزگار و آخرت دارد، برای من تعریف می‌کرد.»

نویسنده به این جا که می‌رسد، ناگهان شیوه‌ی روایت را عوض می‌کند و از گفت‌وگو برای نمایشی شدن و نشان دادن فضا و صحنه استفاده می‌کند:

«آقا ما بدبختیم، و الا اگر من سواد داشتم به چیزی می‌شدم. برای همین که دلم می‌خواد این دختر من به چیزی بشه...»

و بی‌درنگ بر می‌گردد به شیوه‌ی روایت قبلی:

تمام زندگی مش حسین علی دور دخترش می‌چرخید. ما از هر چیزی که در این دهکده‌ی حقیر اتفاق می‌افتاد صحبت می‌کردیم، اما بالاخره گفت‌وگو با حمیده، دختر مش حسین علی، شروع می‌شد و یا با او پایان می‌یافت...»

پس از روایتی فراخ‌منظر، نویسنده برای نمایشی کردن داستان دوباره از گفت‌وگو استفاده می‌کند:

«حالا مش حسین علی چرا همین جا نمی‌ذاریش مدرسه؟»

چه مدرسه‌ای آقا؟ این جا خود مدیر مدرسه‌اش شش کلاس ابتدایی را زورکی خونده، از این گذشته، دختر من الان کلاس هشتمه. این جا تا کلاس چهارم بیش‌تر نداره.»

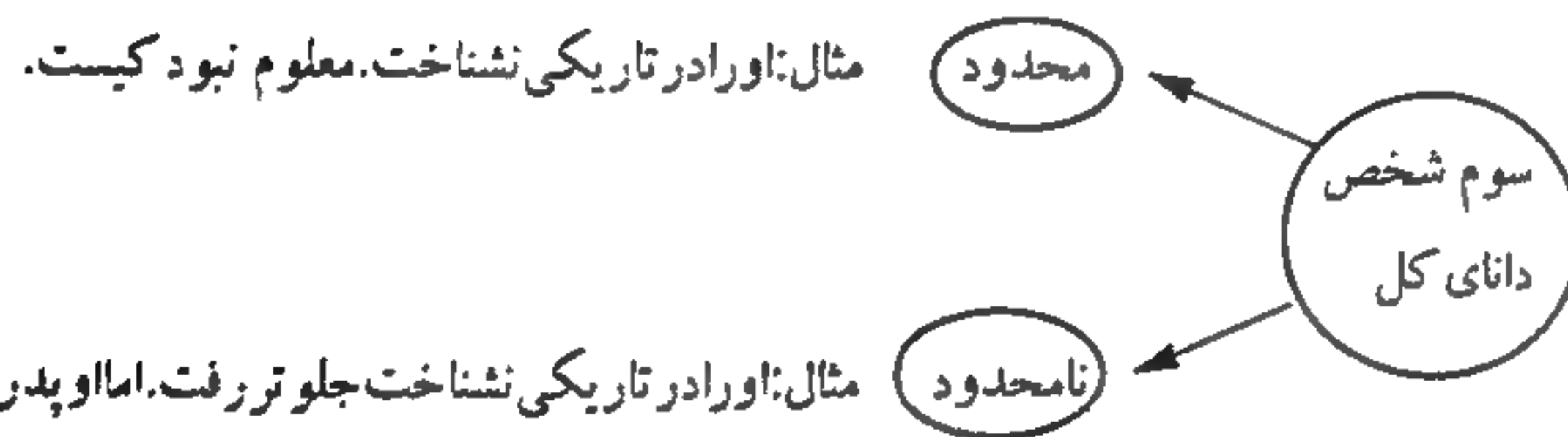
زاویه‌های مهم در روایت داستان



مثال: در تاریکی، دخترک را نشناختم. جلوتر رفتم؛ خودش بود.



مثال: در تاریکی، دخترک را نمی‌شناسی. جلوتر می‌روی. خودش است.



از این شیوه‌ی پیوندی می‌توان نتیجه گرفت که در بیان داستان معمولاً دو حوزه وجود دارد:
۱. حوزه‌ی گفتن.

در این حوزه، داستان‌نویس همه چیز را از زبان خود یا راوی داستان توصیف و یا فقط روایت می‌کند. بنابراین گاهی به این حوزه، حوزه‌ی روایت نیز گفته می‌شود.

۲. حوزه‌ی نمایش یا نشان دادن.

در این حوزه، داستان‌نویس باید با استفاده از عناصر و ابزار، به جای توصیف کردن و نقش، صحنه یا فضا، ویژگی‌های اشخاص، اشیاء و یا حتی طبیعت را نمایش بدهد، نشان بدهد. بنابراین به این حوزه، حوزه‌ی تصویر یا نمایش هم گفته می‌شود.

در حوزه‌ی نشان دادن نسبت به حوزه گفتن، دست کم دو برجستگی و ویژگی دیده می‌شود:

الف: نویسنده از گنجایش‌های زبان و کارکردهای واژه‌ها برای تصویرسازی و نشان دادن استفاده می‌کند. برای همین است که می‌گویند: «برای چشم‌ها بنویسید نه برای گوش‌ها».

ب: خواننده و مخاطب، وادار به فعالیت ذهنی می‌شود. برآیند این دو سبب می‌شود تا خلاقیت و نوآوری در دو سو، هم از سوی نویسنده و هم از سوی مخاطب و خواننده متن پدید آید.

گام پنجم

کشمکش

الف) واژه‌شناسی

برای واژه‌ی کشمکش در زبان فارسی، معادل‌ها و مترادف‌های زیر وجود دارد:

۱. درگیری؛
۲. جدال؛
۳. زد و خورد؛
۴. نبرد؛
۵. آورد و آوردگاه؛
۶. ستیز؛
۷. جنگ؛
۸. تنش؛
۹. رویارویی؛
۱۰. کشاکش؛
۱۱. هم‌آوردی.

واژه‌ی پیوندی در کشمکش از دو بخش «کش» که ساخت امری از ریشه‌ی «کشیدن» و بخش «مکش» ساخت نهی از همان ریشه‌ی (مصدر) کشیدن، فراهم شده است. در زبان انگلیسی، واژه‌ی Conflice، کشمکش معنا می‌دهد.

ب) معنی‌شناسی (تعریف)

در حوزه‌ی داستان‌نویسی، عنصر کشمکش یکی از سازه‌های مهم و تأثیرگذار به شمار می‌رود.

کشمکش، زمانی پدید می‌آید که بین دو نفر، دو جانور، یک نفر و طبیعت، یک نفر با درون خودش، یک نفر با نظم جامعه و یا دو جامعه با هم

کارگاه شماره بیست:

۱. داستان «حیات خلوت» دارای کدام زاویه روایت است؟
۲. این داستان را از زبان راوی اول شخص، بازنویسی کنید. در این صورت چه قسمت‌هایی از داستان را نمی‌توان نوشت؟
۳. اگر این داستان را از نگاه دوم شخص بنویسید، چه تغییراتی در آن ایجاد خواهد شد؟

سازگاری و «همگرایی» خود را از دست بدهند و ناسازگاری و «واگرایی» را آغاز کنند. به زبانی دیگر، هرگاه تعادل و آرامش میان اشخاص داستان در اثر بروز رفتارهایی از بین برود، و درگیری و نزاع شروع می‌شود.

داستان نویسان به خوبی می‌دانند که بدون وجود کشمکش و جدال، داستان جذاب و پرکششی نخواهند داشت. بنابراین کاربردهای کشمکش را به طور اختصار و فهرست‌وار یادآوری می‌کنیم:

۱. گسترش و میدان دادن به پیرنگ داستان؛

۲. پیشبرد رویدادها؛

۳. فضا سازی؛

۴. شخصیت پردازی؛

۵. ایجاد کشش و همراه کردن خواننده با داستان؛

۶. افزایش جذابیت و بیدار کردن حس کنجکاوی و ایجاد تعلیق و «هول و ولا» در خواننده؛

۷. نجات دادن خط طولی یا عرضی داستان از حالت رکود و یک نواختی.

۸. ایجاد هیجان در خواننده.

عنصر کشمکش، نقش پیشبرنده‌ای در روند رویدادهای داستان بر عهده دارد. عنصری که «لئونارد بیشاپ» در کتاب «درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی» از آن به عنوان خط اصلی داستان یاد می‌کند. وی در صفحه‌ی ۲۶۶ کتاب خود می‌نویسد:

«همه‌ی داستان‌ها براساس سه خط اصلی نوشته می‌شوند. اما هر کدام از این سه خط، گنجایش فنون و ساختارهای مختلف داستان‌نویسی را دارند. به علاوه به راحتی می‌توان آن‌ها را از هم تشخیص داد. انسان بر ضد خودش، انسان بر ضد انسان و انسان بر ضد طبیعت.»

ج) فایده‌ی کشمکش برای خواننده‌ی داستان.

درگیری به عنوان یک سازه، خواه ناخواه تأثیرات متفاوتی بر خوانندگانی که داستان می‌گذارد. اگر خوانندگان داستان را به طور کلی به دو دسته تقسیم کنیم، فایده‌ی کشمکش در خواننده، دست کم در دو حوزه قابل بررسی و تحلیل خواهد بود.

- حوزه‌ی نخست: خواننده‌ی کم تجربه و آماتور.

خواننده‌ی کم تجربه معمولاً به خواننده‌ای اطلاق می‌شود که به تازگی خواندن داستان را در پیش گرفته و طبیعتاً داستان‌های ساده و سر راست آسان‌یاب را برای مطالعه بر می‌گزیند. چنین خواننده‌ای با خواندن آثار داستانی، در پی هیجان و ماجراست و طبیعتاً از درگیری‌های موجود در داستان، لذت می‌برد. اساساً یکی از آماج‌های ادبیات داستانی، لذت بخشی به خواننده است. لذت بردن از خواندن آثار داستانی در میان خوانندگان گوناگون است، اما امری واجب و حتمی به شمار می‌آید.

- حوزه‌ی دوم: خواننده‌ی حرفه‌ای.

خواننده‌ی حرفه‌ای که در جست و جوی لایه‌های ژرف و با ارزش در داستان‌هاست، عنصر کشمکش را به عنوان سازه‌ای لازم و مفید نیاز دارد.

د) ریشه‌شناسی کشمکش

پیدایش کشمکش را به صورت نمودار زیر می‌توان نشان داد:

... نیروی مخالف ◯ هدف ◯ شخص درگیر ◯ کشمکش

روند کشمکش نیز به شکل زیر قابل پیگیری است:

... گسترش بحران ◯ اوج ◯ کشمکش بعدی

۵) گونه شناسی کشمکش

کشمکش را از زاویه های گوناگون تقسیم کرده اند، از قبیل کشمکش درونی و کشمکش بیرونی. اما مشهورترین نوع تقسیم بندی، براساس طرف های درگیری است که عبارتند از:

۱. کشمکش آدمی با طبیعت و پدیده های آن؛
۲. کشمکش آدمی با آدمی؛
۳. کشمکش آدمی با خودش (درون خودش)؛
۴. کشمکش آدمی با سرنوشت؛
۵. کشمکش آدمی با جامعه؛
۶. کشمکش جامعه با جامعه (تقابل دو نظم اجتماعی یا فلسفی).

(۱)

☑ «کشمکش آدمی با طبیعت»

یکی از قدیمی ترین درگیری های آدمی بر روی کره ی زمین، درگیری با عوامل طبیعی بود. عواملی که باعث ترس و وحشت و مرگ بشر می شد. تاریکی، رعد و برق، آتش فشان، سیل، زمین لرزه، موج های خروشان، صخره های بلند، جانوران وحشی، آفتاب تند و سوزان راه های ناهموار، خاک سفت و سخت، گرسنگی، تشنگی و... آدمی در اثر شناختن ماهیت این عوامل، در برابر آنها احساس ناتوانی می کرد و خواه ناخواه با آنها رو به رو شده، می جنگید. بعدها در اثر شناخت بیش تر و ابزار مناسب، آدمی توانست بر بسیاری از این عوامل پیروز شود. اما پدیده هایی مانند زمین لرزه، سیل، آذرخش (رعد و برق) آتش فشان و امواج سهمگین دریا، هم چنان در مقابل آدمی ایستاده اند.

این صف آرایی و رفتار در ادبیات و فرهنگ مکتوب آدمی نیز وارد شده و به شکل های گوناگون نمود پیدا کرده است. در این نوع کشمکش، همواره

در یک سو انسان قرار می گیرد و در سوی دیگر طبیعت. در سوی نخست که «انسان» است، اراده و آهنگی برای پیروز شدن دیده می شود و در سوی دیگر که طبیعت قرار دارد، به جای اراده و قصد، قوی های فیزیکی و طبیعی قد علم کرده اند.

به بیانی دیگر، طرف انسانی، آگاهانه و با میل و اراده وارد جدال و درگیری می شود، در حالی که طرف مقابل (طبیعت و پدیده های طبیعی) به ماهیت قانونی و روال ذاتی خود در برابر اراده ی آدمی، ایستدگی به خرج می دهد. مثلاً اگر در داستانی یک نفر با پدیده ی سرما روبه رو شود، سرما هیچ گونه دشمنی اندیشیده ای با آدمی ندارد، اما آدم داستانی، برای زنده ماندن و نجات از آسیب سرما، ناگزیر است با آن بستیزد. این ستیزه ارادی و همراه با اندیشه ی قبلی و ابزار دست ساز صورت می گیرد. اگر طرف آدمی برای مقابله با سرما از خرد و تجربه و ابزار بهره می گیرد، طرف دیگر (طبیعت و...) از نوامیس طبیعی و قوانین و قانونمندی های حاکم بر پدیده ها استفاده می کند. راز افزایش دانسته های بشری و ساخت دست افزارهای گوناگون و پیشرفت و دسته بندی دانش ها، در این نکته نهفته است که طرف مقابل آدمی، کر و کور و لال است. بنابراین پیروزی بر آن بسیار دشوار است و جدال، جدالی نابرابر به حساب می آید.

ادبیات داستانی، نمونه های روشن و برجسته ای از این گونه کشمکش در خود دارد. پیدا کردن این نوع کشمکش در داستان ها، پژوهش لذت بخشی برای هنرجویان حوزه ی داستان نویسی و نو قلمان خواهد بود. در این جا به چند نمونه از درگیری آدمی با طبیعت اشاره کرده، مطالعه ی این داستان ها و داستان های مشابه را به دوستان داستان و داستان نویسی پیشنهاد می کنم.

۱. زورق بی بادبان (قایق بی حفاظ)^۱

«استفان کرین» در این داستان، ماجرای چهار سرنشین یک کشتی غرق شده را روایت می کند که با یک قایق کوچک در حالی که با موج های دریا

۱. کرین، استفان، زورق بی حفاظ.

درگیر می شوند و دست و پنجه نرم می کنند و یک نفرشان غرق می شود، به ساحل می رسند.

۲. پیرمرد و دریا

«ارنست همینگوی» در این داستان ماندگار، سرگذشت ماهیگیری را تعریف می کند که پس از شکار یک ماهی بزرگ و خوشحالی بسیار با چند کوسه روبه رو می شود که برای خوردن ماهی پیرمرد که هنوز در آب است، با پیرمرد به نبرد بر می خیزند. پیرمرد در این داستان به جای آن که فقط با کوسه ها روبه رو باشد با امواج سر سخت و مرگ آفرین دریا نیز دست به گریبان است.

۳. گرگ ها زمستان ندارند.

۴. سیل غزنین

بیپقی در کنار توصیف های درخشان خود، جلوه هایی از نبرد سیل و آدمی را به نمایش می گذارد.

۵. رمان «موبی دیک»

نوشته ی هرمان ملویل.

(۲)

☑ «کشمکش آدمی با آدمی»

پس از طبیعت و نیروهای موجود در آن که همواره در برابر آدمی صف آرای کرده اند و همه ی کوشش های آدمی در طول تاریخ در راستای چیره شدن بر طبیعت و پدیده های طبیعی متمرکز شده است، کشمکش آدمی با آدمی یکی از بیرونی ترین و چشمگیرترین درگیری ها به شمار می آید. آن چه درگیری میان آدمیان را از نبرد آدمی با طبیعت جدا می کند، پیچیدگی مبارزه آدمی با آدمی است. بیرونی بودن این کشمکش لزوماً به معنای سادگی در قاعده ی بازی نیست.

چرا که طبیعت با همه ی رمز و راز ناشناخته اش از آن جا که از یک سری روابط و قانونمندی های قابل شناسایی پیروی می کند، هرگز به پیچیدگی رفتارهای آدمیان نمی رسد.

ریشه ی این پیچیدگی در وجود اندیشه و نیروی فکر آدمی نهفته است. اگر در کشمکش آدمی با طبیعت، یک سوی درگیری (آدمی) با شعور است و سوی دیگر (طبیعت) بی شعور، در کشمکش نوع آدمی با آدمی، هر دو طرف دعوا با شعورند و گاه از قواعد غیرقابل پیش بینی (دسیسه، نیرنگ و...) استفاده می کنند.

بنابراین فهم روند درگیری و سرانجام آن، دشوار است.

درگیری آدمی با آدمی ممکن است:

۱. گفتاری باشد؛

۲. رفتاری باشد؛

۳. پنداری باشد؛

۴. فیزیکی و جسمانی باشد؛

درگیری جسمانی از گونه های دیگر هیجان انگیزتر است. ریشه های درگیری آدمی با آدمی در بیش تر داستان ها، امری شخصی و خصوصی است. اما علت های زیر را به عنوان عامل درگیری های شخصی می توان بر شمرد:

الف. منافع اقتصادی؛

ب. مسایل روحی و روانی مانند عشق، دشمنی، کینه، نفرت و...؛

ج. نابرابری در زور و توانایی.

معمولاً دو نفر هم زور و هم توان کم تر با هم دیگر درگیر می شوند. حتی در مسابقات ورزشی مانند کشتی که نمونه ی خوبی برای نشان دادن کشمکش دو نفر انسان است، در یکی از طرفین این احساس وجود دارد که زور و توانایی اش بر دیگری می چربد. این نکته هم فراموش نشود که اگر یکی از طرفین درگیری توانی شگفت انگیز و فوق العاده داشته باشد، درگیری به وجود آمده، روال طبیعی و منطقی را طی نخواهد کرد. مانند آن که پهلوانی زورمند

با یک آدم ناتوان و یا یک کودک مبارزه کند. روشن است که کم‌تر کسی به تماشای این رویارویی خواهد رفت. چون نتیجه‌ی آن از پیش روشن است. مگر آن که داستان، رویکردی فانتاستیک داشته باشد و یا معجزه‌ای رخ دهد و خلاصه آن که تصادفی صورت گیرد.

در مورد عامل نفرت نیز باید گفت که همیشه ریشه‌ی درگیری نیست. گاهی اختلاف و درگیری میان دو نفر به خاطر علاقه‌ای است که بین آن وجود دارد. مادری را مجسم کنید که با آن که مانند همه‌ی مردم، وطن‌دوست و میهن‌پرست است، دوست ندارد تنها پسرش به جبهه‌های نبرد برود. آن چه در سطح این درگیری می‌گذرد، اختلاف است، اما در بطن درگیری، عشق و علاقه‌ای مادرانه موج می‌زند.

درگیری میان دو نفر باید سرانجامی، حل‌شدنی داشته باشد. تمام هول و ولا و تعلیق خواننده‌ی داستان در پیگیری متن داستان، به این خاطر است که درگیری و کشمکش میان دو نفر، به سود یک نفر به پایان می‌رسد. خواننده اگر بداند که کشمکش میان آدم‌ها (دو نفر) به جایی نمی‌رسد و تمام نمی‌شود، متن را بر زمین خواهد گذاشت.

نمونه‌های داستانی:

۱. داستان کوتاه «داش آکل»

در این داستان، آکل در برابر کارستم قرار می‌گیرد. علت درگیری آن در درجه‌ی اول اختلاف در منش و رفتار بوده که در نهایت به کشمکش جسمانی می‌انجامد و در اثر آن آکل از پا در می‌آید. البته در این داستان خوش ساخت، انواع دیگری از کشمکش (کشمکش آدمی با درون خود، کشمکش آدمی با نظم اجتماعی و...) وجود دارد که در گفتارهای آینده و در جای خود مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۲. گیله مرد

در این داستان نیز کشاورز متمدیده‌ی گیلانی در تقابل با محمد ولی (ژاندارم) قرار می‌گیرد که به کشته شدن ژاندارم می‌انجامد.

انواع دیگری از کشمکش مانند کشمکش آدمی با طبیعت، کشمکش آدمی با جامعه، کشمکش دو جامعه، کشمکش آدمی با درون خود، در این داستان نهفته است.

۳. کباب غاز

در داستان طنز کباب غاز، جمال‌زاده درگیری راوی را با همکاران ریگ سو و با پسر عموی روستایی و ساده‌لوحش از سوی دیگر، رفته می‌رساند. درگیری منجر به کشمکش جسمانی و فیزیکی نمی‌شود، بلکه در حد گذر و رفتاری غیرخشونت‌آمیز و در عین حال طنزآمیز باقی می‌ماند.

(۳)

☑ «کشمکش آدمی با خود»

یکی از ویژگی‌هایی که انسان دارد، این است که می‌تواند هر وقت که دلتش خواست، قاضی درونش را به داوری بخواند. با درون خود گفت‌وگو کند. صحنه و نحوه‌ی برخوردش را با دیگران پیش از آن که به مرحله‌ی اجرا بگذارد، با خود و درون خود تمرین کند. بارها پیش آمده که آدمی دو دل است کاری را انجام دهد یا از انجام آن صرف نظر کند. به قول معروف یک دل می‌گوید برو! یک دل می‌گوید نرو! جدال آدمی با خود و درون خود از جدال‌های مهم و شگفت به شمار می‌رود. کشمکشی که «آکل» شخصیت اصلی داستان داش آکل بر سر ابراز علاقه به «مرجان» دختر حاجی صمد با خود و درون خود دارد، در کنار کشمکش شخصی کاکارستم و داش آکل، برجستگی ویژه‌ی خود را دارد. هدایت همراه کشمکش کاکارستم و آکل (جدال آدمی با آدمی) چنان با مهارت و دقت درگیری آکل را با دل و درونش به تصویر می‌کشد که علی‌رغم کوتاهی و تنگی فضای پرداخت، جلوه‌ای درخشان در شخصیت‌پردازی داستان به حساب می‌آید. ستیز آدمی با نفس، از دشوارترین و پیچیده‌ترین تقابل‌های آدمی است. گاهی این ستیزه

میان درون منفی (شیطانی) و بیرون مردد در جریان بوده و گاهی نیز، برعکس میان بیرون (شخص) منفی و درون فرشته‌خو (وجدان پاک) روی می‌دهد. روایت و نشان دادن این ستیزگی به اندازه‌ی پیچیدگی و دشواری این عرصه، دشوار است. به گونه‌ای که تنها داستان‌نویسان ماهر و توانا از پس آن بر می‌آیند. داستان‌نویس باید با استفاده از تجربه و یا تکنیک این حوزه از ذهنیت را به عینیت در آورد. برای روایت آن، تخیل و تجربه لازم است و برای نشان دادن آن، تکنیک و توان پرداخت. داستان‌نویس با این ابزارها و روش‌ها، کشمکش درونی خشن را در پنهانی‌ترین گوشه‌ها و زاویه‌های روحش دنبال می‌کند، از ژرفای تاریک وجودش بیرون می‌کشد و با تمهیدهای داستانی در صحنه‌ی عمل به نمایش می‌گذارد.

روش دیگری که داستان‌نویس می‌تواند در نمایش این ستیزه‌ی درونی به کار ببرد، شیوه‌ی تک‌گویی و مونولوگ است. راوی یا شخصیت درگیر با درون خود گویی و تک‌گویی، قصد و نیت و بگومگوی خودش را با درون خود، بر ملا می‌سازد. گاهی این مونولوگ، به افشاگری و خود افشاگری تبدیل می‌شود.

کشمکش آدمی با درون را به وسیله‌ی زاویه‌های روایت گوناگون می‌توان نوشت، حتی زاویه‌ی روایت دانای کل نامحدود.

«هرناندو تلت» داستانی دارد به نام «قبل از کشتار» که با عنوان سلمانی هم به فارسی برگردانده شده است.

این داستان قوی و ماندگار که از زاویه‌ی سوم شخص (دانای کل مداخله‌گر) روایت شده، ماجرای آرایشگری است که با انقلابیون همکاری دارد. سروان که نقطه‌ی مقابل انقلابیون است، برای کوتاه کردن موی سرو تراشیدن ریش به آرایشگاه می‌آید. آرایشگر هر بار که تیغ تیز را به گلوی سروان نزدیک می‌کند، وسوسه‌ی رگ‌زنی در او نیرو می‌گیرد، اما نمی‌تواند این کار را انجام دهد. آرایشگر مدت‌ها با خود کلنجار می‌رود تا به کشتن سروان راضی شود، اما موفق نمی‌شود.

داستان با تعلیق و کشش بسیار خوبی پیش رفته و در روح و جان می‌رسد. آرایشگر کشتن سروان و زندگی پنهانی خود را پس از کشتن سروان در دهن خود مرور می‌کند بنابراین از گردن زنی و رگ‌زنی سروان سر باز می‌زند. «کشتنش که کاری ندارد. می‌توانم گلویش را سرد. این حوری حیح! آره! حتی نمی‌گذارم بگوید آخ. چشم‌هایش هم که بسته است و نمی‌تواند برق تیزی تیغ را ببیند... اما چرا این طوری دارم می‌لرزم. مثل یک آددکشت»

(۴)

✓ «کشمکش آدمی با سرنوشت»

باور داشتن به سرنوشت از دیرباز در میان آدمیان معمول بوده و روح داشته است. اعتقاد به سرنوشت یعنی اعتقاد به دستی نادیدنی که دور از چشم انسان‌ها و بدون مشورت با او برای زندگی امروز و آینده‌ی انسان‌ها خط مشی تعیین کرده، برنامه‌ریزی می‌کند. زیاده‌روی در اعتقاد به این نظریه، آدمی را از پویایی و حرکت باز خواهد داشت. ما در این جا قصد نداریم در قبول یا رد این اندیشه، احتجاج کنیم و اقامه‌ی دلیل نماییم. در زندگی و رفتارهای روزمره به کرات می‌شنویم که:

«تقدیر چنین بود»، «خداشانس بده»، «یا اقبال و یا سرنوشت!»، «هر چی روی پیشانی نوشته، همان خواهد شد»، «سرنوشت. هر چه نوشت، به سرنوشت نمی‌شود بازی کرد» و مثال‌ها و مثل‌های فراوان دیگر.

انسان‌ها پس از درگیری با قوای طبیعت (سیل، زلزله، آتش‌فشان و...) بیش‌ترین درگیری و جدال را با نیروی شگفت و ناشناخته‌ی «سرنوشت» داشته است. درگیری آدمی با سرنوشت از درگیری آدمی با طبیعت و پدیده‌های آن، مهم‌تر و عمیق‌تر است. دشواری و اهمیت این کشمکش از آن جا ناشی می‌شود که طرف مقابل (عنصر سرنوشت) غیر فیزیکی، غیر قابل لمس و

نادیدنی و مرموز است. بنابراین طرف انسانی کشمکش نمی‌داند با چه کسی و با چه نیرویی و با کدام ابزار مقابله می‌کند؟

این کشمکش در میان آدم‌های داستانی نیز جریان دارد. داستان‌های بسیاری نوشته شده‌اند که درگیری آن، درگیری میان شخصیت داستانی و سرنوشت است. شاید ورود این نوع از کشمکش به متن داستان از زمان نگارش تراژدی‌های یونان بوده باشد. زیرا باورمندی به تقدیر و سرنوشت، نشان دهنده‌ی این تفکر است که سرنوشت انسان‌ها از روز نخست (حتی پیش از به دنیا آمدن) تعیین شده و هیچ‌کس حتی خدایان (خدایان یونانی) قادر نیستند آن را عوض کنند. یکی از به تراژدی‌هایی که جدال آدمی با سرنوشت در آن به خوبی طرح شده است، داستان «اودیپ شهریار» است. ماجرا از این قرار است که اراده‌ایی به دست یکی از نیکان دودمان «کادموس» کشته می‌شود. فرزندان و نوادگان این خاندان، نسل اندر نسل نفرین شده‌اند و عواقب این گناه نیاکان خود را پس می‌دهند. در روزگار ما که دوران اساطیر به سر رسیده است و سرنوشت جمعی و اجتماعی جای سرنوشت شخصی را گرفته، داستان نویسان می‌کوشند، آدم‌های داستان را با «جبر اجتماعی» درگیر کنند. این داستان نویسان سرنوشت به معنای سنتی را تا حدود بسیار زیادی مردود می‌شمارند و آن را (سرنوشت و اعتقاد به آن را) نتیجه روابط و شرایط اجتماعی می‌دانند. در این داستان‌ها، سعی بر آن است تا آدم‌ها بر جبر اجتماعی (تقدیر) پیروز شوند. به این ترتیب روحیه‌ی پویایی و ستیزندگی در برابر ناملايمات موانع در خوانندگان و مخاطبان تقویت شود.

در داستان‌های تمثیلی «توکایی در قفس»، نیما یوشیج پرنده‌ای را نشان می‌دهد که در یک قفس زندانی است. رفتار به ظاهر خوب صاحب قفس و مدت زمان طولانی زندانی بودن، امر را بر پرنده مشتبه می‌سازد که «قسمت» او از زندگی همین بوده و راه دیگری وجود ندارد. اما با دیدار و گفتاری که با پرندگان و جانوران دیگر می‌کند، در می‌یابد که این نوع زندگی (اسارت) یک پدیده‌ی اعتباری است. پس می‌تواند تغییر یابد. بنابراین تلاش می‌کند و با

شکستن میله‌ی قفس، آزاد می‌شود و تقدیرش را به زانو در می‌آورد. نیما، در داستان دیگرش (آهو و پرنده‌ها) سیر همین کشمکش دستمایه‌ی داستانش قرار می‌دهد و در پایان پرنده‌ی اسیر در جبر آدمی، به وسیله‌ی دانش و دانایی، از سرنوشتی که فکر می‌کرد در آن اسیر است، نجات می‌یابد.

داستان «دو خرماي نارس» نمونه‌ی دیگری از نقش کشمکش آدمی با سرنوشت به شمار می‌رود. عموزاده خلیلی در این داستان نسبتاً قوی، نوجوانی را به تصویر می‌کشد که به علت نداری خانوادگی، به دست پدرش به شهر برده می‌شود تا به عنوان کلفت فروخته شود.

این داستان، نظریه‌ی کسانی را به اثبات می‌رساند که معتقدند جبر اجتماعی «سرنوشت محتوم و تقدیر مقدری» است که وجود دارد.

سهراب (شخصیت داستان دو خرماي نارس) چون در خانواده‌ی تنگدست و شوربخت به دنیا آمده، به دلیل دور بودن از امکانات اقتصادی و اجتماعی و محدود بودن در محدوده‌ای از روابط اجتماعی، ناگزیر باید تا پایان عمر در فقر و نداری دست و پا بزند و فرزندانش نیز به احتمال بسیار زیاد این موقعیت بد را به ارث خواهند برد.

تمام هم و غم داستان‌نویس در این داستان این است که این کشمکش را به مخاطب بشناساند. درگیری سهراب با جبر اجتماعی (سرنوشت) در عمق داستان جریان دارد. آن چه در سطح داستان می‌گذرد، تصویر سیمای فقرزده‌ی زندگی است.

داستان‌نویس در گزاره‌های آغازین داستان، مخاطب را به شناخت این جدال نزدیک می‌کند:

«پدرم گفت: «مجبورم. کاری از دستم بر نمی‌آد. چه کنم؟ الان زوده که این چیزها را بفهمی، اما بزرگ‌تر که بشی حتماً می‌فهمی، اون موقع دیگه این جوری نیگام نمی‌کنی و هی سؤال پیچم نمی‌کنی.»

و من با این که سیزده سالم بود می‌فهمیدم و اصلاً هم نه ناراحت بودم و نه

آن جویری که پدرم می‌گفت نگاهش می‌کردم. بعد گفتم: «یه روز هم شاید تو محبور بشی همین کارو با بچه‌ات بکنی»

(۵)

☑ «کشمکش آدمی با جامعه»

در کشمکش آدمی با آدمی، معمولاً ریشه و علت دعوا، شخصی است. یعنی از دیدگاه‌ها و موضع‌گیری‌های اجتماعی خالی است و یا اگر دعوا در ژرفا و لایه‌های خود نوعی نگرش و دیدگاه سیاسی و اجتماعی دارد، اندازه‌ی این صفت‌ها بسیار کم رنگ است، آن قدر کم رنگ که معمولاً به حساب نمی‌آید. مانند کشمکشی که میان «داش آکل» و «کاکارستم» در داستان «داش آکل» صادق هدایت دیدیم. ولی در کشمکش آدمی با جامعه هر یک از دو طرف درگیری، نماینده‌ی طرز تفکری از جامعه‌اند و یا حداقل این که یکی از دو طرف (طرف انسانی) با آن که یک فرد به شمار می‌رود، دارای موضع‌گیری، جایگاه و دیدگاه اجتماعی و سیاسی است.

با آن که جامعه و روابط اجتماعی و قانونمندی‌های حاکم بر آن، برآیند عملکرد تک تک افراد و مورد قبول همه مردم است، اما از آن جا که به کارگیری عقیده و موضع تک تک افراد در تهیه و تدوین قوانین و روابط اجتماعی دشوار و عملاً غیرممکن به نظر می‌رسد و هم‌چنین به خاطر کارکردهای متفاوت ارگان‌ها و نهادهای اجتماعی که اساساً به سود همه‌ی افراد جامعه نخواهد بود، همواره چالش‌ها و تنش‌هایی از سوی بعضی از افراد با نظم اجتماعی حاکم پدید می‌آید. این ناسازگاری که طبیعی نیز هست، علی‌رغم تنش‌هایی که به وجود می‌آورد، سبب پویایی و حرکت اجتماعی نیز می‌شود.

در طول تاریخ زندگی اجتماعی بشر بر روی زمین، شاهد درگیری‌های افراد با روابط اجتماعی بوده و خواهیم بود.

جلال آل احمد در داستان کوتاه «جشن فرخنده» درگیری فرد را با جامعه به نمایش گذاشته است.

مردی که دارای باورهای مذهبی است از سوی یک باشکده به حس دعوت می‌شود. مرد می‌داند که در آن جشن (با توجه به ماهیت دعوت کنندگان) آداب مسلمانی و حفظ حجاب رعایت نمی‌شود. بنابراین نمی‌تواند همسرش را نیز با خود ببرد. و یا همین جلال آل احمد در داستان «مدیر مدرسه» و «زن زیادی» از طریق ایجاد درگیری بین اشخاص، درگیری را از چارچوب خانه و مدرسه فراتر برده و به سطح جامعه می‌کشاند. داستان نویس در پایان این ذهنیت را در مخاطب بیدار می‌کند که «مدرسه و خانه همان جامعه‌اند و راوی در این داستان‌ها و یا شخصیت‌های اصلی و درگیر نمود افرادی درگیر است.

نمونه‌های دیگری از این نوع کشمکش در داستان‌های ذیر به کار رفته است:

۱. سفر به شهر سلیمان

«عموزاده خلیلی» در این داستان به شکل و شیوه‌ای آشنا، این کشمکش را ارایه می‌کند. دخترکی در یک قالبیاف خانه‌ی تاریک و نمور برای یک کارفرمای سرمایه‌دار کار می‌کند. دخترک دلش می‌خواهد بتواند قالبیچه‌ای پرنده بیافد تا به وسیله‌ی آن پرواز کند و از رنج و زحمت نجات پیدا کند. دخترک به کمک پیرزن همکارش، نقش یک قالبیچه را یاد می‌گیرد که پر از پرنده است. قالبیچه به نیمه می‌رسد، ارباب خوشحال می‌شود که می‌تواند قالبیچه‌ی زیبا و گران‌قیمت را به مشتریان پول‌دار بفروشد. او با دلالت‌ها قرار می‌گذارد. اما پرندگان که موضوع را می‌دانند، بال در می‌آورند و دخترک را با خود می‌برند.

۲. دشمن مردم، نوشته‌ی هنریک ایبسن.

۳. ماهی سیاه کوچولو، نوشته‌ی صمد بهرنگی.

۴. داستان‌های برتولت برشت، ژان پل سارتر و دیگران.

۵. داستان گيله مرد، نوشته‌ی بزرگ علوی.

۶. بچه‌های قالبباف خانه، نوشته‌ی هوشنگ مرادی کرمانی.

داستان‌های اجتماعی (سیاسی) و آثار داستان نویسانی که برای خودشان نوعی التزام و تعهد اجتماعی قائل هستند و به نام داستان نویسان متعهد شناخته شده‌اند، از این نوع کشمکش (کشمکش آدمی با جامعه) بیش از انواع دیگر کشمکش‌ها در داستان‌هایشان استفاده می‌کنند و چه بسا که تنها این نوع کشمکش را برای پی‌ریزی داستان‌هایشان تجویز می‌کنند و جایز می‌شمارند و بقیه‌ی کشمکش‌ها را توطئه‌ی دشمنان مردم برای سرپوش گذاشتن بر ستیز اعماق اجتماع می‌پندارند که می‌خواهند مبارزات اجتماعی را کم رنگ نمایند. البته این دیدگاه تا حدودی افراطی است و از واقع‌بینی به دور است، زیرا زندگی اجتماعی فقط درگیری و ناسازگاری با روابط اجتماعی نیست بلکه شکل‌های دیگری از روابط انسانی با آدم‌ها، طبیعت، سرنوشت، دنیای درون و... روی هم زندگی را می‌سازند.

در پایان ذکر این نکته، یاد کردنی است که هدف از پی‌افکنی و طرح‌ریزی این نوع کشمکش، نه ناسازگاری، هرج و مرج طلبی، فردگرایی، مخالف خوانی دایمی، بلکه اعتقاد به سازندگی و داشتن جامعه‌ای مطلوب و دلخواه است. معنایی که فلاسفه و جامعه‌شناسان به زبانی دیگر آن را بیان می‌کنند، اما داستان‌نویسان در قالب روایی و با زبانی غیرمستقیم در پی تبیین آنند.

(۶)

✓ «کشمکش جامعه با جامعه»

جدال و رویارویی دو جامعه، یکی از تکان‌دهنده‌ترین سردهاست. در این نوع درگیری، گروهی از آدم‌ها که جامعه را می‌سازند، با دست‌دادن ویژگی‌های فرد و پذیرا شدن صفت‌ها و رفتارهای جمعی و اجتماعی، در حکم یک جامعه با گروه دیگری از اشخاص که نماینده‌ی نظم اجتماعی اند، رودرو می‌شوند. موضوع درگیری، یک یا چند موضوع انسانی و یا اجتماعی خواهد بود. یعنی همان علت‌هایی که موجب درگیری‌های میان اشخاص می‌شوند، می‌توانند سبب درگیری میان دو جامعه باشند. کشمکش جامعه با جامعه با کشمکش‌های هم‌خانواده‌ی خود (کشمکش آدمی با آدمی، کشمکش آدمی با جامعه) تفاوت‌هایی دارد.

۱. در کشمکش آدمی با آدمی، آن چه بیش از هر چیز به چشم می‌خورد، «فردیت» اشخاص و مبارزه‌ی اشخاص است.

۲. در کشمکش آدمی با جامعه، «فردیت» آدمی در برابر «جمعیت» یک گروه انسانی و جامعه قرار می‌گیرد.

۳. در کشمکش جامعه با جامعه، «فردیت» اشخاصی که جامعه را تشکیل می‌دهند، رنگ می‌بازد و در خدمت جمع قرار می‌گیرد.

در جهان واقعی و بیرون از داستان، جوامعی هستند که با هم کشمکش و جدال دارند. کشورهایی که در حال جنگند، کشورهایی که با ایدئولوژی‌های مخالف یک دیگر اداره می‌شوند، در واقع دارای این نوع کشمکش هستند. در جهان داستان نیز نمونه‌های خوبی وجود دارد. در میان داستان‌های فارسی، داستان کوتاه «تجهیز ملت» را می‌توان نام برد.

جلال آل احمد در این داستان، با پس‌زمینه‌ای جنگی (و در اصل ضد جنگی) دو جامعه را رو در روی هم قرار می‌دهد.
ماجرای این قرار است:

همواره برای داستان نقشی اجتماعی و متعهد قایل هستند. می‌کوشند بر عصر کشمکش از نوع کشمکش آدمی با جامعه و کشمکش جامعه بر صد جامعه استفاده کنند.

❑ ویژگی‌های یک کشمکش خوب داستانی

همان گونه که اشاره شد، داستان بر پایدی فروپاشی تعدیل بین فرد، موقعیت‌ها و... پدید می‌آید. برای پدید آمدن این فروپاشی و عدم تعدیل، یک درگیری و کشاکش مورد نیاز است تا درگیری بین آدم‌ها، پدیددهنده و نظم‌ها نباشد، حرکت و حادثه‌ای در کار نیست و تا حرکت و حادثه‌ای در میان نباشد، نباید انتظار داشت که داستانی شکل بگیرد. پس نقش کشمکش به مثابه‌ی یک نقش مؤثر و کلیدی همواره مطرح بوده است. پرسش نه‌ی در مباحث مربوط به کشمکش این است که یک کشمکش خوب داستانی باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد؟

پاسخ‌های به این پرسش به این شرح‌اند:

۱. کشمکش نباید حالت جهشی داشته باشد. اگر مراحل اصلی یک حرکت منتهی به درگیری به این شکل باشد:



نباید با پریدن از روی یک مرحله (مثلاً مرحله‌ی انگیزه در نمودار بالا)، به روند کشمکش شتابی جهشی داد. زیرا در این صورت، علت به وجود آمدن «رفتار» جدید برای خواننده‌ی داستان، منطقی و توجیه‌پذیر نیست. پس نتیجه می‌گیریم که کشمکش باید روند طبیعی خود را طی کند. هر گونه حذف بی دلیل و ناگفته در جریان کشمکش، به فهم و دریافت داستان لطمه می‌زند.

۲. کشمکشی خوب و موفق است که ایستا نباشد و حالت را کد و ساکت

شهریور ۱۳۲۰ است و ایران علی‌رغم اعلام بی طرفی در جنگ جهانی دوم، ناخواسته وارد جنگ می‌شود. گروهی از زن‌ها که در یک حمام زنانه مشغول شست و شوی خود هستند با صدای انفجار و بمباران هوایی، حمام را ترک می‌کنند. در شهر ترس و هراس سایه افکنده است. دلاک حمام پس از رفتن زن‌ها، چشمش به پیرزنی می‌افتد که آسوده و بی خیال در حمام نشسته است. حمامی با دیدن پیرزن وی را به ترک حمام و پناه بردن به خانه‌اش تشویق می‌کند. پیرزن می‌گوید که در طول زندگی، چیزهای زیادی دیده و تجربه کرده؛ مثلاً روزی که میرزا رضا کرمانی، ناصرالدین شاه را ترور کرد، مردم گمان می‌کردند هرج و مرج می‌شود و دنیا به آخر می‌رسد، اما آب از آب تکان نخورد.

نویسنده در این داستان نشان می‌دهد که دو گروه بزرگ رو در روی هم صف کشیده‌اند.

گروه اول مردم ایران‌اند که دست خالی ولی مصمم‌اند و گروه دوم نیروهای نظامی‌اند.

«هوار دفاست» در داستان پر ماجرای «اسپار تا کوس» این صف آرایی را دست مایه‌ی داستان قرار داده است. در یک سو جامعه‌ی برده‌ها (گلادیاتورها) و در سوی دیگر جامعه‌ی روم که قیصر در رأس آن قرار دارد، اردو کشیده‌اند. تمام داستان کشمکشی است که میان این دو گروه بزرگ (دو جامعه) در می‌گیرد. «گورکی» داستان نمایشی «در اعماق اجتماع» را با این نوع درگیری نوشته است. «قلعه‌ی حیوانات» جرج اورول نیز در بردارنده‌ی این نوع کشمکش است.

«داستان دو شهر» چارلز دیکنز و بسیاری از داستان‌های اجتماعی امروز از جمله رمان «کوری» اثر ژوزه ساراماگو هم جدال دو جامعه و دو نظم اجتماعی را به روشنی نمایش داده‌اند. به غیر از برخی از داستان‌نویسان امروزی که داستان را فقط یک متن زبانی و ساختی فرمالیتی (شکل‌گرایانه) و فاقد هر نوع معنی و مفهوم و پیام اجتماعی می‌دانند، بقیه‌ی داستان‌نویسان که

نداشته باشد. از آن جا که درگیری ماهیتاً، حرکتی است، تصور هرگونه سکون و بی رونقی در ارکان درگیری، بی مورد به نظر می‌رسد. مثلاً اگر شخصی با درون خود کشمکش داشته باشد، اما یکی از طرفین دعوا (خود شخص و یا درون او) به گونه‌ای شل و ول با هم برخورد کنند، انگار که درگیری در کار نیست و این دو دارند با هم شوخی می‌کنند. حادثه‌ای که در این قبیل داستان‌ها ساخته می‌شود، بسیار ساختگی، بی رنگ و در نتیجه باورناپذیر است.

۳. کشمکش باید حالتی تصاعدی و پیش برنده داشته باشد.

بهترین نوع درگیری، جدالی است که فقط به یک حادثه و رویداد منجر نشود، بلکه سلسله‌ای از حوادث را به دنبال داشته باشد.

۴. در یک کشمکش خوب، فقط بی‌زاری و تنفر افراد مطرح نباشد، بلکه تضاد میان آن‌ها نشان داده شود. پیش از این نیز مثال زدیم، مادری با فرزندش درگیری دارد. علت درگیری، رفتن فرزند به سربازی است. مادر هم وطنش را دوست دارد و هم فرزندش را. او بر اثر مهر مادری و عاطفه‌ای که دارد در مقابل قصد فرزندش و یا قانون خدمت نظام وظیفه قرار می‌گیرد. حتی اگر از این مقررات متنفر باشد، از فرزند خود بی‌زار نیست.

زیرا هیچ دشمنی و خصومتی با هم ندارند.

۵. در یک کشمکش خوب و منطقی باید دو طرف دعوا، هم زور باشند. هم زوری و توازن در نیروهای دو طرف کشمکش به خاطر آن است که حادثه‌ای ایجاد شده در اثر این درگیری، حادثه‌ای منطقی و باورپذیر باشد. اگر داستان نویسی، شخصیتی را (مثلاً یک بچه را) در برابر یک غول بی شاخ و دم قرار دهد و بخواهد که این کودک بر غول پیروز شود، راهی جز پناه بردن به تصادف و اتفاقات شگفت و معجزه آسا ندارد.

بنابراین داستان‌ش از عنصر حقیقت ماندی و باورپذیری به دور خواهد ماند.

۶. کشمکش موفق و خوب، کشمکشی است که حل شدنی باشد.

یعنی وزن و ماهیت دعوا به گونه‌ای باشد (گره‌ای ایجاد شده در حس باشد) که بتوان آن را خاتمه داد. به بیانی دیگر، درگیری باید طوری طراحی و سامان‌دهی شود که خواننده از یک طرف از نتیجه‌ی آن بیم داشته باشد و از سوی دیگر به حل آن امید داشته باشد. اگر یکی از این دو شرط (بیم و امید) از بین برود، خود کشمکش زیر سؤال خواهد رفت.

☑ آیا در هر داستان، یکی از کشمکش‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد؟

در هر داستان، بنا به نوع و جنس حادثه و موضوع داستان، ممکن است یک یا چند نوع کشمکش به کار گرفته شود. ولی بعضی از نویسندگان، همه‌ی شش نوع کشمکش را در یک داستان به کار می‌برند. نمونه‌ی این کار، داستان «کور و برادرش» نوشته‌ی آرنور کسیتشلر است که توسط صادق هدایت ترجمه شده و در مجموعه‌ی «دیوار»، چاپ شده است.

گام ششم

گفت‌وگو

گفت‌وگو (دیالوگ) هم یکی از برجسته‌ترین عناصر داستانی است. راز جاکه هنگام مکالمه و گفت‌وگو معمولاً دو طرف به صورت هم‌زمان حرف نمی‌زنند، بنابراین بهتر است به جای گفت‌وگو، ترکیب گفت و شنید استفاده نماییم.

الف) تعریف

حرف زدن دو یا چند نفر را باهم، گفت‌وگو می‌نامند. برابرها و مترادف‌های این واژه در بعضی از زبان‌های غیر فارسی به این شرح است:

در زبان انگلیسی، واژه‌ی دیالوگ (Dialogue) همین معنای می‌دهد و در زبان عربی نیز واژه‌ی «محاورة و مکالمه» (از مصدرهای باب مفاعله) معنی گفت و شنید می‌دهد. با توجه به معنا و کاربرد باب مفاعله در زبان عربی و ترکیب فارسی آن (گفت‌وگو) نخستین نکته در شناخت بیش‌تر واژه، این است که دست‌کم دو طرف (دو شخص) برای شکل‌گیری گفت‌وگو لازم است. به نمودار زیر توجه کنید:

طرف دوم

طرف اول

شنونده‌ی اول

گوینده‌ی اول



گوینده‌ی بالقوه

شنونده‌ی بالقوه



به بیانی دیگر، هر گوینده‌ای یک شنونده است و هر شنونده‌ای یک

کارگاه شماره بیست و یک.

- داستان «کور و برادرش» را از مجموعه‌ی «دیوار» بخوانید و انواع کشمکش را در آن پیدا کنید.
- در داستان «تجهیز ملت» نوشته‌ی جلال آل احمد کدام نوع کشمکش، پررنگ‌تر جلوه می‌کند؟
- داستان «قبل از کشتار» را از مجموعه‌ی «عید پاک و هشت داستان دیگر» ترجمه‌ی محسن سلیمانی بخوانید و بگویید: الف) کشمکش سلمانی تا کجای داستان، درونی است و از کجای داستان شکل بیرونی پیدا می‌کند؟ ب) سرانجام این کشمکش و جدال چه می‌شود؟
- صحنه‌ی گفت‌وگویی را میان دو نفر طراحی کنید و کشمکش آن‌ها را نشان دهید.
- چرا فردوسی، سهراب و رستم و اسفندیار را هم‌زور معرفی می‌کند؟ توضیح دهید.

☑ کاربردهای گفت‌وگو

۱. گفت‌وگو داستان را گسترش می‌دهد و رویدادها را به پیش می‌برد.
 ۲. کمک به شخصیت‌پردازی و توصیف عملی آدم‌های داستان.
 ۳. دادن اطلاعات بایسته به خواننده.
 ۴. مشخص ساختن مکان در داستان.
 ۵. مشخص ساختن زمان در داستان.
 ۶. کم کردن سنگینی روایت (توصیف) و افزایش صحنه.
 ۷. کم کردن فضای یک نواخت و خسته کننده.
 ۸. طبیعی و واقعی جلوه دادن رویدادهای داستان.
 ۹. کمک به حضور منطقی و طبیعی آدم‌ها در حوادث داستان.
 ۱۰. کمک به کاهش حضور نویسنده در متن داستان.
- و کاربردهای دیگری که فعلاً از این قلم افتاده‌اند.
گفت‌وگو باید چه چیزهایی را نشان بدهد؟ یا

یک گفت‌وگو باید دارای چه ویژگی‌هایی باشد؟

● ۱. کوتاه باشد

پر حرفی یک عادت و رفتار ناپسند به شمار می‌رود. تعداد افراد پر حرف در میان زنان و مردان سالمند بیش‌تر است. حکمت فارسی، «کم گوی و گزیده گوی چون در، تا ز اندک تو جهان شود پر»، اشاره به موضوع کم حرفی و پرهیز از پر حرفی دارد. پر حرفی، طول گفت‌وگو را زیاد و شنونده را خسته می‌کند. مگر آن که داستان‌نویس در پر حرفی آدم‌های داستان تعمدی داشته باشد.

● ۲. طبیعی باشد

گفت‌وگو آدم‌ها باید پیرامون موضوع واحدی باشد. نه آن که یک طرف یا دو طرف گفت‌وگو از موضوع پرت شده و حرف‌های بی‌ربط بزنند. البته ممکن است داستان‌نویس برای نشان دادن کم‌حواسی و دیوانگی شخصیت

داستانی، یک سری حرف‌های بی‌سازد را ردیف کرده و در حاشیه می‌سازد.

● ۳. ساده باشد

عرصه‌ی داستان، عرصه زندگی است. آدم‌های داستان، همسایه آدم‌های جهان واقعی می‌کشند بهترین راه‌های ارتباط‌گیری را پیدا کنند به‌رین رفتی با یک دیگر حرف می‌زنند، سعی می‌کنند از بیان جمله‌ها و واژه‌های فربه سلبه خودداری کنند. مردم عادی، فیلسوف نیستند و علم کلام نخوانده‌اند که بخواهند در گفت‌وگوهای روزمره لفظ قلم حرف زده ژست و فیگور دانشمندان را به خود بگیرند. بنابراین خیلی آسان و ساده و معمولی با هم مکالمه می‌کنند.

● ۴. نشان‌دهنده‌ی سن گوینده باشد

رده‌های سنی گوناگون (کودکان، نوجوانان، جوانان، میان‌سالان، سالمندان) واژه‌ها، جمله‌ها، تکیه کلام‌ها، عبارت‌ها، اشاره‌ها، کنایه‌ها و اصطلاح‌های ویژه‌ی خود را دارند.

هر کسی به فراخور سن و تجربه (دیده‌ها، شنیده‌ها، کرده‌ها و...) خود حرف می‌زند. بنابراین شایسته نیست که مثلاً شخصیتی کودک در یک داستان همانند یک پیرمرد سخن بگوید و یا برعکس. در این جا این بیت عربی را به یاد می‌آورم که می‌گوید:

«شیخان عجیبان هما ابرد من یخ شیخ یتصبی و صبی یتشیخ»
یعنی؛ دو چیز شگفت نزد من از یخ هم سردتر جلوه می‌کند. یکی این که پیرمردی ادا و اطوار کودکانه داشته باشد و دیگر آن که از کودکی رفتارهای پیرانه سر بزند.

به ویژه در داستان‌های حوزه‌ی سنی کودک و نوجوان، نویسنده باید دقت کند تا سخنانی از زبان شخصیت کودک و نوجوان صادر کند تا با سن و تجربه (حتی تجربه‌ی زبان‌آموزی او) سازگاری داشته باشد. در بعضی از داستان‌های

کو دکانه و نوجوانانه با گفت‌وگوهای روبه‌رو می‌شویم که بزرگسالانه و گاهی عالمانه و فیلسوفانه است.

این امر از حقیقت‌مانندی و باورپذیری داستان می‌کاهد.

● ۵. نشان‌دهنده‌ی جنس‌گوینده باشد

طرز حرف زدن مردها و زن‌ها تا حدودی از هم متمایز و متفاوت است. داستان‌نویس باید با توجه به جنسیت‌گوینده، گفت‌وگو نویسی کند. مثلاً مردها کم‌تر می‌گویند: «خدا مرگم بده» و یا «اوا» و مانند این‌ها.

● ۶. نشان‌دهنده‌ی میزان سواد‌گوینده باشد

هر چند برخی از بی‌سوادان از سخندانی و زبان‌آوری بالایی برخوردارند، اما معمولاً یک نفر درس خوانده، آسان‌تر از یک نفر بی‌سواد از نحو جمله استفاده می‌کند.

نویسنده می‌تواند با کمک گفت‌وگو، میزان سواد شخصیت داستان را به طور غیرمستقیم به خواننده نشان بدهد.

● ۷. نشان‌دهنده‌ی شغل‌گوینده باشد

آیا تاکنون به دقت به گفت‌وگوی دو راننده، دو معلم، دو قصاب، دو کشاورز و دو کارگر و... گوش داده‌اید؟

طرز حرف زدن و نوع واژه‌های مورد استفاده‌ی این طبقات اجتماعی چه فرقی با یکدیگر دارد؟

معمولاً نوع حرفه و شغل و کار کردن با ابزار کارهای مختلف، نوع خاصی از رفتار و گفت‌وگو را به دنبال خواهد داشت.

● ۸. نشان‌دهنده‌ی نژاد‌گوینده باشد

قومیت‌های گوناگون نه تنها لحن و لهجه‌ی ویژه‌ی خود را دارند، در نحو کلام نیز با یکدیگر تفاوت دارند. مثلاً یک نفر از قوم کُرد حتی اگر زبان معیار و فارسی را هم به خوبی فرا گرفته باشد، در ساخت جمله‌ها و پس و پیش کردن ارکان جمله به گونه‌ای رفتار خواهد کرد که به آسانی قابل تشخیص است.

● ۹. نشان‌دهنده‌ی محیط و مکان زندگی‌گوینده باشد

یک روستایی و یک شهری در صحبت کردن، مانند هم نیستند.

داستان‌نویس باید بدون آن که به خواننده بگوید که فلان شخصیت، روستایی است یا شهری، گفت‌وگوهایشان را به گونه‌ای سامان بدهد که خواننده با خواندن متن گفت‌وگوها، به محل زیست‌گوینده پی ببرد.

● ۱۰.....

☑ روش‌های گفت‌وگو نویسی

در یک متن داستانی، عبارت‌های رد و بدل شده میان آدم‌ها نوشته می‌شود. حتی در یک متن نمایشی (نمایش‌نامه) که بیش‌ترین نقش در روایت کردن داستان، بر دوش گفت‌وگو قرار دارد، نویسنده ناگزیر است عین دیالوگ‌های اشخاص را پیش از اجرا روی صحنه‌ی تئاتر، در متن بازی (پیس / Piece) بنویسد. پس می‌توان نتیجه گرفت که گفت‌وگوها یک بار پیش از آن که ادا شوند، نوشته می‌شوند.

در یک گفت‌وگوی واقعی که میان دو یا چند نفر در جهان بیرون از داستان در می‌گیرد، گوینده‌ها به فرمان فکر و مغز خود و نیازی که احساس می‌کنند، حرف می‌زنند. یعنی فرمانی بیرونی در شیوه و نوع گفت‌وگوی‌شان دخالت ندارد. البته تأثیر شرایط و طرف مقابل در نحوه‌ی گفت‌وگو را نمی‌توان انکار کرد.

در هر صورت گفت‌وگو کنندگان، یک نفر نیستند، حتی اگر هم فکر و هم دل باشند. اما در مهندسی یک گفت‌وگوی داستانی حتی در واقع‌گرایترین داستان‌ها، یک نفر از بیرون بر آن‌ها فشار می‌آورد و دخالت می‌کند. به نظر شما این عنصر مداخله‌گر کیست؟

وجود و حضور داستان‌نویس در ساخت متن، سبب می‌شود تا خواه ناخواه گفت‌وگوی آدم‌های داستانی از ذهن و زبان نویسنده پیروی کند و تأثیرپذیرد.

☑ راه‌های گفت‌وگونویسی کدامند؟

داستان‌نویس، گفت‌وگونویسی را از این راه‌ها می‌تواند بیاموزد:

● ۱. خواندن متن‌های نمایشی

متن‌های نمایشی از قبیل نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها به خاطر این که بر پایه‌ی گفت‌وگوهای نوشتاری شکل گرفته‌اند، منبع خوبی برای فراگیری فن دیالوگ و مکالمه‌نویسی به شمار می‌روند.

● ۲. تماشای فیلم‌ها و نمایش‌ها

داستان‌نویس نو قلم با تماشای فیلم‌ها و نمایش‌های تئاتری با نحوه‌ی اجرای گفت‌وگو آشنا می‌شود.

● ۳. شرکت در جلسه‌های گفت‌وگو (مناظره)

شرکت در جلسه‌های بحث آزاد، به نویسنده‌ی تازه کار امکان می‌دهد تا به طور طبیعی و زنده، فرایند گفت‌وگو را ببیند.

این امر به مصداق «شنیدن کی بود مانند دیدن»، مهارت نویسنده را در استفاده از عنصر گفت‌وگو افزایش می‌دهد.

با توجه به این که حضور در جلسه‌های گفت‌وگو هم دیداری است و هم شنیداری.

● ۴. حضور در مکان‌هایی که اشخاص با موقعیت‌های گوناگون سنی،

اجتماعی، شغلی، فرهنگی، جنسی و... در آن شرکت دارند. از قبیل

مهمانی‌های خانوادگی، قهوه‌خانه‌های سنتی بازارهای هفتگی و...

هنرجو و داستان‌نویس جوان باید بکوشد تا از این ابزارها و عناصر در فهم و فراگیری گفت‌وگونویسی نهایت استفاده را ببرد. بعضی از داستان‌نویسان، متن داستان را با گفت‌وگو شروع می‌کنند. این کار سبب می‌شود تا خواننده در آغاز خوانش متن با آن همراه شود و به قول معروف در ابتدای کار، به دل ماجرا پرتاب گردد.

در بعضی از داستان‌ها، گفت‌وگو در میانه‌ی متن آغاز می‌شود. یعنی تلفیقی از روایت و دیالوگ.

داستان‌نویسان حتی در چگونگی استفاده از لحن و سوز و حس در گفت‌وگونویسی از یک دیگر متمایزاند. چنان که بعضی‌ها از نحو و سر عامیانه و شکسته استفاده می‌کنند و گروهی نیز از زبان رسمی و سالم استفاده می‌کنند. نثر شکسته و عامیانه، صمیمیت، حقیقت‌مانندی، واقع‌گرایی و دوربردیری شخصیت‌ها و رویداد داستانی را افزایش می‌دهد. گروهی از نویسندگان به بهانه‌ی حفظ سلامت و یک دستی زبان اثر و متن، از آن دوری می‌کنند. در حالی که بدین‌ترین نویسندگان در این مورد تنها در هنگام گفت‌وگو شکستن نحو زبان را مجاز می‌دانند.

بعضی از نویسندگان پیش از نوشتن متن صحبت شخص، نشانه‌ی نگرشی آن را (، گفت: و...) قید می‌کنند. و گروهی دیگر از روش‌های دیگری پیروی می‌کنند.

☑ نمونه‌های گفت‌وگو در داستان‌ها

داستان‌نویسان به روش‌های گوناگونی، شخصیت‌های داستانی را به گفت‌وگو وامی‌دارند. در گفتار گذشته روش‌های گفت‌وگو را از دیدگاه زبان و نثر مورد بررسی قرار دادیم و گونه‌های رسمی و سالم و هم‌چنین شکسته و محاوره‌ی عامیانه را بر شمردیم. در این گفتار، سر آن داریم تا روش‌های گفت‌وگونویسی را با تکیه بر «جایگاه»، «زمان» و «نقش» بازشناسی کنیم.

۱. گفت‌وگو در آغاز متن

داستان‌نویس برای ایجاد کشش و تعلیق، متن داستان را با دیالوگ (و گاهی با مونولوگ، خودگویی) آغاز می‌کند.

الف) نادر ابراهیمی و داستان «آن‌ها برای چه بر می‌گردند؟»

- شعیرخان حالا راستی بر می‌گردد؟

- آه پیرمرد! خسته‌ام کردی. این همه پرسیدن برای چه؟

به تو صد بار بیش‌تر گفته‌ام که بر می‌گردم. و می‌بینی.

۲. گفت‌وگو در میانه‌ی متن

نمونه‌های فراوانی نیز هست که داستان‌نویس، نخست روایت و سپس گفت‌وگو را می‌نویسد. این روش، شیوه‌ی رایج و غالب بیش‌تر داستان‌نویس به شمار می‌رود. این شیوه در مقابل شیوه‌ی کسانی که رویدادهای داستان را به وسیله‌ی عنصر روایت بازگو می‌کنند، پیشرفته‌تر و نمایشی‌تر است و با واقعیت‌های جهان واقعی و زندگی سازگارتر می‌نماید. اینک به نمونه‌هایی از این شیوه بسنده می‌کنیم:

د) سیدحسین میرکاظمی و داستان «آلمان»

«سم‌های اسب توی خاک نرم جاده فرو می‌رفت. مثنی خاک داغ و سوزنده به عقب می‌پراند و به دنبال خود گرد و غباری مماس بر زمین، توی هوا راه انداخته بود. سوار ترکمن، خاموش راهی اوبه‌ی کتوک بود. چهره‌ی سوخته‌اش کدر بود. چشمان آفتاب‌زده‌اش از هرم گرما می‌سوخت. شلاقی به کپل اسبش کشید تا از داغی آفتاب صحرا بگریزد.

به اوبه که رسید، در خانه‌ی پیخی خان پیاده شد.

- خوش آمدی دمان! خوبی، سالمی؟

- غنیمت پیخی خان!

- الله اکبر امسال زراعت برکت دارد؟

دمان بغض کرد. غم آشکاری توی چهره‌اش دوید. پیاله‌ی چای را در

دستش فشرد و تلخی گزنده‌ای به جانش نشست.

- می‌دانی که سه سال است، زن ولایتی زمینم را می‌کارد.

- حواسم نبود دمان! زمین به او وفا کرده است؟

- دو سال است که ضرر دیده.

- امسال؟

- زراعت جو و گندمش ضایع بود.

- زراعت پنبه؟

- نه خان! تو با نوکرت شوخی می‌کنی. هیچ‌کس باور نمی‌کند که شعیرخان برگردد. برگردد و تسلیم شود.

- شائیل، کی باور می‌کرد که شعیرخان اکبر میرزا را بدهد و برنگردد؟ ها، کی باور می‌کرد؟

- هیچ‌کس خان! هیچ‌کس.

- پس خفه شو پیرمرد، باید برگشت.

ب) شمس آل احمد و داستان «دست سبک، دست سنگین»

«- این پارچه کار کجاست، مادر؟»

محترم، زن مشد عزیز، یک قواره پارچه سوغاتی داشت، از عهد دقیانوس نه صندوق هفت لا پیچیده بود. خدایا مرز این آخری‌ها آورد مریم برایش برید. آن هم با چه دنگ و فنگی، یک ماه رمضان هم طول کشید تا دوختش، آخه مریم آن وقت‌ها این قدر عاقل نشده بود که حالا، جون آدمو بالا می‌آورد تا یک چادر ببره. پس از هزار یا علی مدد و غرهایی که مادر بهش زد تا کمکش کنه، پیراهن از آب در اومد. و آن وقت تازه دیدن پارچه را پشت و رو دوختن، مادر و دختر عزا گرفته بودن که چه کنن. پس از مرگ محترم، خدا رحمتش کنه روزه هم بود.

ج) کاظم سادات اشکوری و داستان «طنین رعد»

«حسن گفت: اگه همه حاضر باشن من نمی‌ذارم.

حسین گفت: چی می‌گی مرد؟ یه ذره از خاک مارو به هیچ‌کس نمی‌دیم.

وقتی قرار شده هر ده مرزی داشته باشه وظیفه‌ی ماست که اون مرز و حفظ کنیم.

حسن گفت: منم همینو می‌گم.»

داستان‌نویس با کار بست این روش، بدون مقدمه و صغرا کبرا چیدن،

خواننده و مخاطب را با ماجرا درگیر می‌کند و او را به دل داستان پرتاب می‌نماید.

- غنیمت نیست.

ه) منبر و روایی پورو داستان «شب بلند»

«جفره زیر فریادهای گلپر جان می داد. باد پاییزی سینه کشان از دریا می آمد. لابه لای نخل ها می پیچید و خاک و خاشاک و کاغذهای میچاله شده را با خود می برد. شب از نیمه گذشته بود. مریم در جای خود غلت می زد.

- مادر! در و ببند.

- همه ی در بسته س، بگیر بخواب!

- می زندش مادر؟ عمو ابراهیم می زندش!

- نه مریم، داریه نازش می کنه، حالا بگیر بخواب!

- فردا صبح می آد بازی؟ می آد دریا؟

- آره خودم می رم دنبالش. اگه بخوابی می رم دنبالش.

ضجه ی دلخراشی، سیاهی را برید و به سر مریم کوبیده شد. مریم هراسان نشست.

- می میره مادر، به خدا می میره.

صدا خنده ی مادر را شنید و صدای آرام پدر که در گوشی با مادر حرف می زد.

- بچه ترسیده.

- تمام درارو بسته م، بازم صداش نمی ذاره.

- حالا به کفتر افتاده تو چنگش، مگه ول می کنه؟...

همان گونه که پیش از این نیز گفته شد و از معنای ترکیب مصدری «گفت وگو» برداشت می شود، لازمه ی شکل گرفتن گفت وگو، وجود داشتن دست کم دو نفر است. اگر یکی از آدم ها در داستان با خودش و یا با سایه اش و حتی اگر با شخص غایبی حرف بزند، به این حرف ها، گفت وگو نمی گویند. این شیوه ی گفتاری را «خودگویی» و یا «تک گویی» می نامند. «تک گویی» ها نیز یا درونی اند یا بیرونی.

حرف هایی که میان دو یا چند نفر از آدم های داستان رد و بدل می شود. «دیالوگ»، «گفت و شنید» و گفت وگو نامیده می شود. داستان نویس از میان حرف های فراوان آدم های داستان، دست به گزینش می زند. برجسته ترین و والاترین گفت وگوها را که سبب پیشروی ماجرا و متن می شود، بر می گزیند و بقیه را حذف می کند. در جهان واقعی و بیرون از داستان هم شیوه ی حذف و گزینش حرف ها و گفت وگوها به کار گرفته می شود. ممکن است یکی از طرف های گفت وگو در جهان واقعی، وراجی و روده درازی کند و پشت سر هم بیافد و حرف را به حرف بچسباند و به قول معروف آتش به آتش حرف بزند، اما معمولاً طرف دیگر روی بخش های مبهمی از حرف ها و گفته های طرف مقابلش مکث می کند و واکنش نشان می دهد. برای همین است که بعد از مدتی، تنها بخش های مبهمی از حرف های طرف گفت وگویمان در یاد باقی می ماند. زیرا همه ی حرف ها ماندگار نیستند، اصلی نیستند. اهمیت چندانی ندارند.

فنی ترین و طبیعی ترین نوع گفت وگو آن است که به صورت پرسش و پاسخ نباشد. یکی از طرف های گفت وگو به نوعی جهت حرف ها را تغییر دهد و موضوع نویی را پیش بکشد. به فرازی از گفت وگوی داستانی توجه کنید: «احسان، با همان دو دندان خرگوشی جلو می آید. می خندد و می گوید: «استاد به دل نگیری، داشتیم شوخی می کردیم».

- «می دانم با پیمان هم هماهنگ بودی».

می زند زیر خنده و می گوید:

- «از کجا فهمیدی استاد؟»

- «زندگی بهتر از این نمی شه»

- «ای والله استاد!»

- «بیا پیمانو بذاریم سر کار، موافقی!»

- «حرف نداره»

حالا به شکل دیگری از این صحنه ی گفت وگو اشاره می کنیم:

۱. استاد به دل نگیری، داشتیم شوخی می کردیم.

۲. «نه به دل نمی گیرم»

می زند زیر خنده و می گوید:

۳. «از کجا فهمیدی استاد؟»

۴. «حدس زدم»

۵. «بیا پیمانو بذاریم سر کار. موافقی»

۶. «بله موافقم»

گفت وگویی نخست فنی تر و پیشبرنده تر است. وقتی که استاد در پاسخ به پیشنهاد احسان که می پرسد آیا موافقی پیمان را سر کار بذاریم، می گوید: «حرف نداره»

نه تنها پاسخ مثبت و «آری، بله» را داده، بلکه آن را بهترین رفتار قلمداد کرده است.

نمونه های فراوانی از گفت وگوهای داستانی در آثار نویسندگان بزرگ وجود دارد. داستان «آدمکش ها و تپه هایی هم چون فیل سفید» از ارنست همینگوی، گفت وگونویسی خوبی را به نمایش گذاشته است. ولی گاهی در داستان ها به دلیل ناآشنایی نویسندگان به اصول گفت وگونویسی، بین آدم های داستان حرف هایی رد و بدل می شود که فقط در حد یک پرسش و پاسخ و مکالمه است. حتماً در درس نامه های زبان انگلیسی به سؤال و جواب های شخصی برخورد کرده اید:

«- صبح به خیر! Good morning!»

- صبح به خیر! Good morning!

- حالت چطور است؟ How are you?

- حالم خوب است. I am very well.

- اسمت چیست؟ What is your name?

- اسمم جک است. My name is Jak.

- چند سال داری؟ How old are you?

۱. من هفده سال دارم. I am seventeen years old.

۲. در کلاس چندم درس می خوانی؟ How are you grade?

۳. من در کلاس پنجم درس می خوانم. I am in Five grade.

و پرسش های فراوان دیگری از این نوع. این رفتار کلامی و گفتاری گفت وگو به معنای داستانی اش نیست. پاسخ دهنده بدون آن که از دیرباز پرسش بیرون برود، پاسخی قابل حدس می دهد. یعنی از خود حذر ندارد و پاسخ دیگری بدهد. پاسخ این چنینی از جنس و دنباله ی پرسش است. اگر هر پرسش و پاسخی را دیالوگ و گفت وگو به حساب آوریم. بازجویی ها و آزمون های شفاهی را هم باید دیالوگ بنامیم. در حالی که اصلاً این طور نیست.

بهترین راه گفت وگونویسی آن است که هنرجویان و داستان نویسان تازه کار و نو قلم در موقعیت های گوناگون و در جمع های مختلف به دقت به حرف های اشخاص و افراد گوش دهند. جمله های ادا شده و شخص ادا کننده را به خاطر حرف های اشخاص و افراد گوش دهند. جمله های ادا شده و شخص ادا کننده به خاطر بسپارند. شغل، سن، میزان سواد و لحن آدم ها را در نظر داشته باشند.

اگر می توانند گفت وگوهای آدم ها را عیناً یادداشت کنند و یا ضبط نمایند آن گاه با توجه به پیرنگ و موضوع داستان و کارکرد نقش هر کاراکتر، حرف های هر یک را سبک و سنگین و دستچین کنند و گفت وگوهای را بنویسند که:

۱. اطلاع رسانی کنند.

۲. شخصیت پردازی کنند.

۳. فضا سازی کنند.

۴. رویداد داستان را پیش ببرند.

۵. متن را از روایت محض و دخالت مستقیم نویسنده نجات دهند.

۶.

☑ زبان گفتار، زبان گفت و گو

زبان مجموعه‌ای از واژه‌هاست که انسان برای ایجاد ارتباط و بیان نیازهای خود به وجود آورد است. به عبارتی دیگر، مجموعه‌ای که زبان نامیده می‌شود، قراردادی است، اعتباری است؛ یعنی در هر سرزمینی به شکل متفاوتی عمل می‌کند. به عنوان مثال همه‌ی کسانی که در سرزمین ایران زندگی می‌کنند و به زبان فارسی حرف می‌زنند، با هم قرارداد بسته‌اند که به نوع خاصی از صیفی و میوه‌ی جالیزی، هندوانه بگویند و به نوع خاص دیگری که سبز است و دراز، خیار بگویند، همین میوه در قلمروهای انگلیسی زبان، کمپل (Cample) نامیده می‌شود.

زبان یک نظام و دستگاه است. این دستگاه، دارای ساختار ادبی و معنایی است. واژه‌ها دارای شکل خاص نوشتاری و گفتاری‌اند. همین شکل خاص نوشتاری و گفتاری، از ساختار معنایی و مفهومی برخوردار است.

الف - ساختار ادایی و آوایی

واژه آ آب Ab

ب - ساختار معنایی و مفهومی مایعی بی‌رنگ و مایه زندگی که از دو عنصر اکسیژن و هیدروژن ساخته می‌شود.

ما از زبان در ساخت جمله استفاده می‌کنیم. مثلاً می‌گوییم: «من امروز یک داستان کوتاه خواندم».

در هر زبانی، دو ساخت وجود دارد. یکی ساخت «نحوی» است و دیگری ساخت صرفی.

☑ نحو چیست؟

نحو، همان دستور زبان است. در دستور هر زبانی، ارکان جمله و جملگه هر واژه در جمله مشخص می‌شود. هنگامی که می‌گوییم: «من امروز یک داستان کوتاه خواندم» هر کدام از واژه‌های این جمله (گزاره) دارای ارزش مکانی خاصی هستند.

من	امروز	یک	داستان کوتاه	خواندم.
↓	↓	↓	↓	↓
فاعل	قید زمان	صفت شمارشی	مفعول	فعل

موصوف و صفت

ارکان این جمله در دستگاه یک زبان رسمی و سالم به همین صورتی است که نشان داده شد. اما می‌توان جای این کلمه‌ها را تغییر داد؛ یعنی ساختار و نظم نحوی (دستوری) آن را بر هم زد و مثلاً نوشت:

«امروز من یک داستان کوتاه خواندم».

و یا مانورهای دیگری که با توجه به گنجایش جمله، می‌توان به آن دست یافت.

صرف چیست؟

در این بخش از دستور زبان، شکل واژه‌ها و فعل‌ها و نحوه‌ی گفتاری و نوشتاری آن‌ها بررسی می‌شود. به جمله‌ی پیشین نگاه کنید.

«من، امروز یک داستان کوتاه خواندم»

شکل و ساختمان واژه‌ها، برابر قوانین زبان رسمی فارسی ساخته و به کار رفته است. ولی بعضی از واژه‌های جمله‌ی بالا را به شکل دیگری هم می‌توان ساخت و به کار برد. مثلاً:

- «من، امروز به داستان کوتاه خواندم».

شکل شکسته‌تری نیز از این ساخت می‌توان به دست داد:

- من امروز به داستان کوتاه خوندم.

- مَ امروز به داستان کوتاه خوندم.

پس زبان، شکل‌های گوناگونی به خود می‌گیرد. بخشی از گوناگونی زبان را به شکل نمودارهای زیر می‌توان نشان داد.



❑ شکل زبان در داستان

در این شماره باید نمونه‌های شکل زبان را در داستان‌نویسی ذکر کنیم.
نمونه‌ی اول:

زبان گفتار (از رمان طلسم، نوشته‌ی شهلا پروین روح).

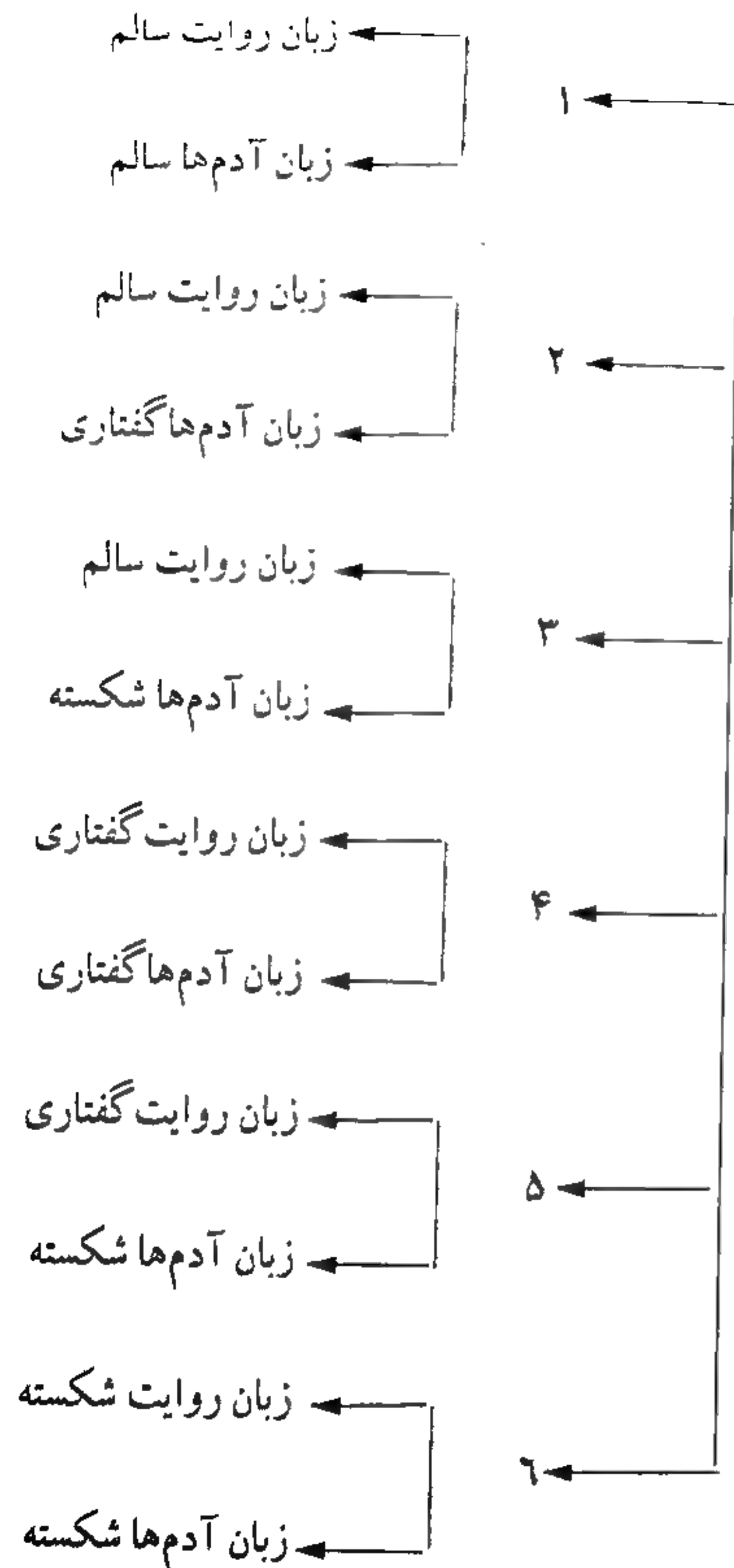
«این طور که پیش می‌رود، فردا پس فردا باز باید بروم سراغش. قرص‌ها کارساز نیست. مسئول بهداری یک بسته‌ی ده تایی پنج میلی گرمی بیش‌تر ننوشت و نبضم را هم گرفت، به خاطر تب خالم حتماً.» (ص ۵۲)

با آن که ساختمان ظاهری واژه‌ها سالم است و جایگاه اجزای جمله هم زیاد پس و پیش نشده، یعنی فاعل، قید، مفعول و فعل هر کدام سر جای اصلی‌شان قرار نگرفته‌اند، لحن ادای جمله و نحوه‌ی بیان جمله به گونه‌ای است که انگار نویسنده همان طور که حرف زده، نوشته است.

«دیگر بچه‌ی کی را به شکم بکشم؟ برای رگ و ریشه‌ی کی سر خشت بروم. تا نباشد و از کوچه رد نشود پیش پای کی دستمال بسته بیندازم؟ آی باشما هستم.»

از این به بعد پای تابه بو دادن تخمه به شوق کی قه قاه بزیم تا تخمه‌ها دهان بشکفت از خنده‌مان.» (ص ۵۷)

شکل‌های لحن
زبان در داستان



نمونه‌ی دوم:

زبان شکسته (داستان پاچه خیزک چوبک)

«ببین آخرش گر افتاد. شکمش آخر جونشو به باد داد. خدا پدر سلطونعلی رو پیامرزه که گفت گردو بو داده بذار تو تله‌ش. یه بار جسی ملخه، دو بار خسی ملخه، آخر به چنگی ملخه. اما ببینا! قد یه گربه‌س نیس؟» (صفحه‌ی ۸۱)

در این شکل، قواره‌ی بعضی از اسم‌ها و فعل‌ها می‌شکند. مثلاً سلطان علی می‌شود سلطونعلی. بگذار نوشته می‌شود «بذار» و نیست می‌شود «نیس».

شکل شکسته‌تری از زبان هم گاهی توسط آدم‌های داستان به کار می‌رود که به آن «زبان شکسته عامیانه» می‌گویند. مانند عبارت پایین:

«راه افتاد. عروسک را زیر بغلش زده بود. برم تو خیابونای بالای شهر. اونجا بهتر می‌تونم بفوشمش».

در این شکل از کاربرد زبان نزد مردم عادی کوچه و بازار، ساخت‌های جدیدی به کار گرفته می‌شود. به عنوان مثال فعل مرکب «بفوشمش» به صورت «بفوشمش» ادا می‌شود و نویسنده برای نشان دادن شخصیت و فضا سازی، آن فعل را همان گونه عامیانه می‌نویسد.

● ۱. در این حالت هم روایت داستان به زبان سالم است و هم زبان آدم داستان.

نمونه:

(سمفونی مردگان. صفحه‌ی ۴۷).

«گفت: «خیلی دلم گرفته بود. هوای آیدا را کرده بودم. نمی‌دانم چه به سر سهرابش آمده. خیلی گرفته بود، پدر»

بعد یک باره چشم‌هایش را تنگ کرد و پرسید:

«تو باورت می‌شود آیدا خودش را آتش زده باشد؟»

گفتم: «تو نباید هر حرفی را بزنی. نمی‌بایست می‌آمدی.»

● ۲. در این حالت، زبان روایت (زبان نویسنده‌ی داستان) سالم است، ولی زبان آدم داستان، گفتاری است.

نمونه:

«داستان راد دور»، محمد بهارلو. از کتاب داستان‌های محبوب من. صفحه‌ی ۳۰

(مرد گفت: «می‌آییم، شاید امشب، شاید فردا... الان که نمی‌توانیم. نه. ب ماشین خودمان می‌آییم. جل و پلاس‌مان را به دوش می‌کشیم می‌آییم... بالاخره لازم است. من وضع تو را می‌دانم.

رو در بایستی ازت که نداریم... این حرف را زن؟

چی؟ کی؟ مادر بزرگ؟ همین طور نشسته است سوز و بریز می‌کند. نمی‌دانه با چه زبانی راضی‌اش کنیم؟...»

آن جا که مرد حرف می‌زند، زبان گفتاری است، یعنی نویسنده لحن آدم ر همان طور که حرف می‌زند، نوشته است.

● ۱. در این حالت هم زبان نویسنده در روایت داستان سالم و رسمی است. ولی زبان و لحن آدم داستان شکسته است.

نمونه: داستان کمر بند. راشین مختاری. از کتاب داستان‌های محبوب من، جلد دوم.

«فروشنده کمر بندها را روی پیشخوان ریخته بود.

«این یکی چگونه آقا؟ اینو می‌پسندین؟»

مرد در حالی که لبش را گاز می‌گرفت، به سگ کمر بندها خیره ماند...

«... باز هم هست. می‌خواین کمر بندهای لبه پهنو بیارم ببینی؟» (صفحه‌ی ۱۳۳)

● ۲. در این حالت هم زبان روایت و هم زبان آدم داستانی، گفتاری است.

نمونه:

از زمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم. زویا پیرزاد. (صفحه‌ی ۵۹)

«آرمینه لقمه‌اش را قوت داد:

«چه شرطی؟ همه‌ی کارهای مدرسه را کردیم تمرین پیانو هم کردیم.

اتاقمان را هم جمع و چون کردیم.

و مثل همیشه تأیید خواهرش را خواست.
نه آرمینه؟»

آرمین، قسمت شل و سفت نیمرو را سوا کرد.
«جمع و جون نه، جمع و جور، خنگ»
نگاهش افتاد به من و بقیه‌ی حرفش را خورد.

در متن بالا با این که زبان نشکسته و سالم است، اما هم در روایت اصلی و هم در گفت‌وگوها همان گونه که معمولاً در جهان بیرون داستان از زبان آدم‌ها جاری می‌شود، نوشته شده است.

● ۳. در این حالت، زبان روایت نویسنده، گفتاری ولی زبان آدم داستان شکسته است.

نمونه:

داستان مصیبت کبک‌ها، احمد محمود. از کتاب زایری زیرباران. (صفحه‌ی ۵)

«مرد گفت: «همراه کبکا نکبت و بدبختی بود.» زن گفت: «آره، اصلاً پرنده به ما نمی‌آد.»

مرد، دراز بود و استخوانی و خمیده با پوستی آفتاب سوخته و نگاهی هم چون نگاه اسب کبود، نجیب و بردبار. مرد گفت:
«بی جهت گربه و بچه هاشو در به در و اسیر کردیم.»

● ۴. در این حالت، هم زبان روایت (نویسنده) و هم زبان آدم داستان، شکسته است.

نمونه:

داستان گل‌های نرگس آبی، طاهره ریاستی از کتاب داستان‌های محبوب من، جلد دوم.

«از توی سوراخ لحافم فقط یه چشمشو می‌دیدم. بعد لحافو از روم کشید. از جا بلند شدم و نشستم و چشمامو مالیدم و به گل‌های نرگس آبی که روی دیوار ردیف ایستاده بودن نگاه کردم و گفتم:

«چه خبره صبح به این زودی؟»
ننه گفت:

«خیلی کار داریم. پاشو اجاقو روشن کن!»
از سروصدای ننه بابا بیدار شد و کورمال کورمال دنیای پاره‌هایش گشت و داد زد:

«کجا بردینش؟»

«پیداش کردم ایناهاش.» (صفحه‌ی ۲۴)

کارگاه شماره بیست و دو:

۱. داستان «رستم و سهراب» را به نثر بنویسید و برای آن گفت‌وگو نویسی کنید.

۲. فیلم کوتاهی را که به زبان فارسی است، تماشا کنید. سعی کنید گفت‌وگوهایش را ضبط نمایید. سپس متن گفت‌وگوهای فیلم را از نوار پیاده کرده، روی کاغذ بنویسید. آیا می‌توانید به جای گفت‌وگوهای اصلی متن، گفت‌وگوهای دلخواه خود را بنویسید؟

۳. کارتان را ارزیابی کنید.

گام هفتم

☑ بحران

واژه نامه‌های فارسی و از جمله «فرهنگ عمید»، بحران را این گونه معنا می‌کند:

بحران، آشفتگی، انقلاب، تغییر حالت، تغییر حالت ناگهانی مریض تب‌دار که منجر به بهبودی یا مرگ او بشود.

در زبان انگلیسی برای بحران از واژه‌های "Crisis" استفاده می‌کنند. فرهنگ کوچک آکسفورد درباره Crisis می‌نویسد:

A time when something very dangerous.

و کاربردهای گوناگون آن را بر می‌شمارد. مانند:

(بحران سیاسی) Political crisis

(بحران اقتصادی) Ecomomic crisis

و در گفت‌وگوهای روزمره کاربردهای دیگری از آن شنیده می‌شود، چنان که گفته می‌شود: بحران روحی، اوضاع بحرانی و....

اما در ادبیات داستان‌نویسی، بحران زمانی پیش می‌آید که نیروهای رویارو در داستان، برای آخرین بار با هم روبه‌رو شوند. این رویارویی سبب می‌شود که عمل داستانی به پیش برود و به نقطه‌ای اوج که قله‌ی درگیری‌هاست و گاهی به آن «بزن‌گاه» هم گفته می‌شود، نزدیک شود. این پیشروی در داستان، در زندگی شخص یا اشخاص و آدم‌های داستانی، دگرگونی پدید می‌آورد و هم‌چنین در خط سیر داستان تغییرات پایدار ایجاد می‌کند. این کار می‌تواند کار و کنشی را به پیش ببرد یا بایستاند و یا می‌تواند وضعیت و موقعیت کسی را بهتر یا بدتر سازد.

در گفتارهای پیشین یادآوری کردم که میان آدم‌ها و پیرامون او و هم‌چنین میان آدمی با درونش و خودش، میان دوگونه نظم اجتماعی، گاهی تنش و کشمکش به وجود می‌آید. داستان از جایی آغاز می‌شود که یک

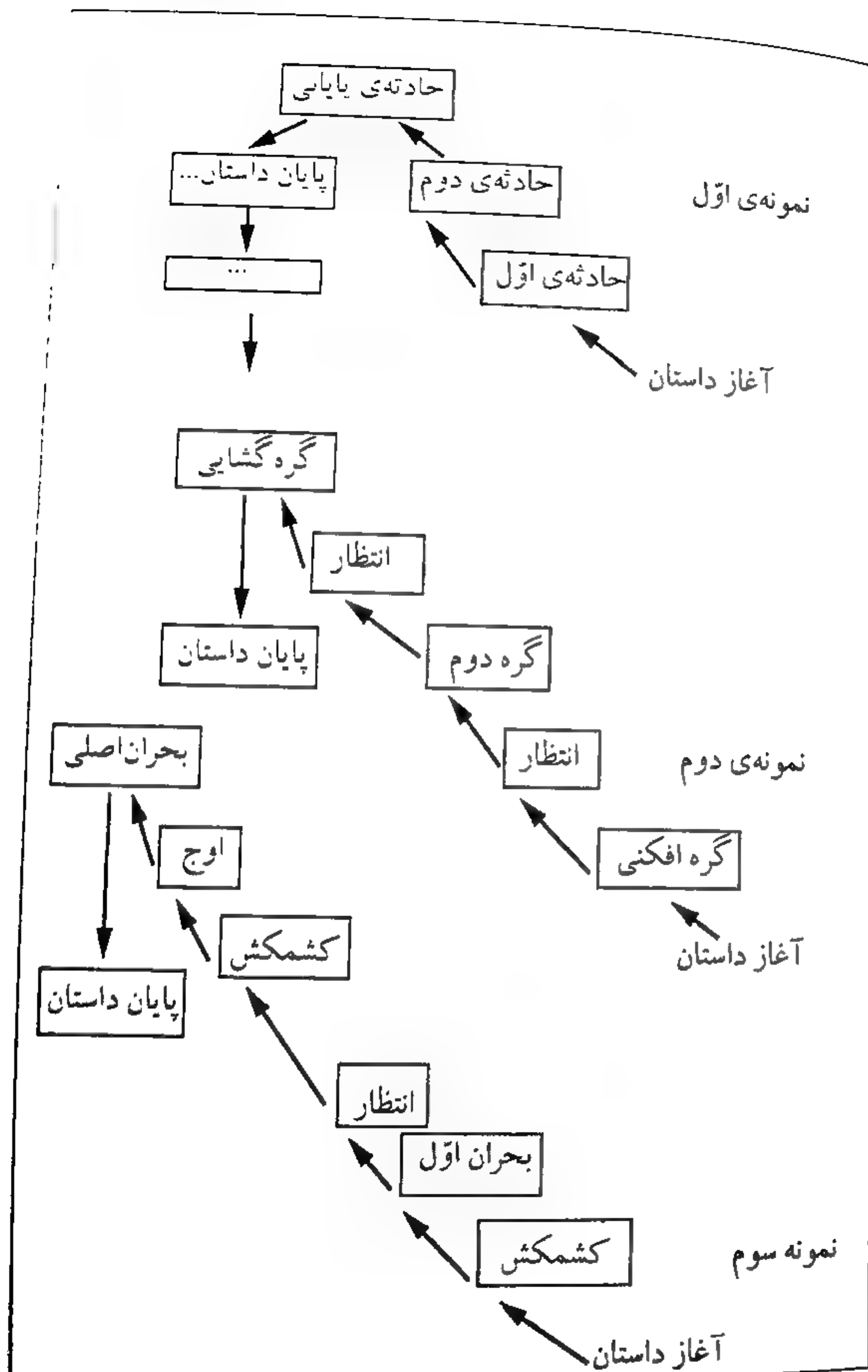
نواختی و سازگاری پدیده‌ها و آدم‌ها، آشفته شود و یا از آشفتگی نخستین به آرامش برسد. آشناترین عنصر در برهم زدن آرامش یا آشفتگی در داستان، حادثه و رویداد است. برای همین است که بسیاری از داستان‌سازان، در بیان کردن بحران، «حادثه» را با آن مترادف می‌کنند و بعضی دیگر نیز بحران را در معنی «گره» به کار می‌برند.

در هر داستان ممکن است یک یا چند حادثه وجود داشته باشد. در هر داستان ممکن است یک یا چند گره وجود داشته باشد. با آن که بحران همان حادثه و گره نیست، ممکن است در یک داستان، یک یا چند بحران نیز وجود داشته باشد. شکل کلاسیک و سنتی داستان کوتاه در این است که داستان‌نویس در آغاز گره‌افکنی می‌کند، درگیری میان آدم‌ها را رونق می‌بخشد تا گره، کور شود. آن گاه گره‌گشایی می‌کند و داستان را به پایان می‌رساند.

در تعریفی که از بحران ارایه شد، به آخرین و اساسی‌ترین درگیری میان آدم‌های داستان (نیروهای درگیر) بحران اطلاق می‌شود. پس هر حادثه و درگیری‌ای، بحران نیست. به درگیری اساسی و سرنوشت‌ساز که تکلیف آدم‌ها و درگیری‌ها و کشمکش‌های داستان را روشن می‌سازد، بحران گفته می‌شود.

شیب نمودار، نشان می‌دهد که حادثه یا گره و درگیری روبه رشد و سیر صعودی دارد و در بالاترین جایگاه خود که نقطه‌ی اوج یا سربزن‌گاه است، با تلاشی شدن طرف‌های درگیری با یک طرف درگیری (معمولاً کشمکش به سود یک طرف پایان می‌پذیرد) داستان به نقطه‌ی تعادل و آرامش دست می‌یابد. در بیش‌تر مواقع، داستان در این نقطه و حالت به پایان می‌رسد. این نظم در بیش‌تر داستان‌های کلاسیک که دارای پیرنگ مستقیم‌الخط و حادثه‌های پیاپی هستند، دیده می‌شود. اما داستان‌هایی هم نوشته شده و می‌شوند که دارای حادثه‌های پس و پیش هستند. یعنی رویدادها با تمهیدی از پیش اندیشیده شده و تقدم و تأخر دارند. در این گونه داستان‌ها گاهی

حادثه‌ی پایانی در آغاز روایت آورده می‌شود. نویسنده به بهانه‌ی بازگشایی علت‌های بروز حادثه‌ی پایانی، داستان را مرور می‌کند.



همان گونه که در یک داستان (حتی داستان کوتاه) ممکن است چند نوع کشمکش وجود داشته باشد، یک، دو، سه، و چند بحران نیز ممکن است سبب پیشرفت داستان شده باشند، یعنی گرهی پدید آید، گره گشوده شود، گرهی دیگر و گره گشایی دیگر و پایان داستان فرا برسد. برای همین است که بعضی از آموزگاران داستان، گره را با بحران مترادف می دانند، اما بحران در شخصیت، بیش تر زمانی اتفاق می افتد که شخص دستخوش تنش و درگیری درونی و روحی شود. این در مورد داستان هایی است که محوریت آن بر روی شخصیت است. بنابراین در داستان های حادثه محور و یا موقعیت محور، بحران در تلاقی و برخورد دو یا چند رویداد و موقعیت، به وجود می آید.

در داستان کوتاه و ماندگار «داش آکل» رویدادها و کشمکش های چندی شکل می گیرد، اما تنها یک مورد از آن به شکل بحران در می آید.

موقعیت روایی اول:

«همه ی اهل شیراز می دانستند که داش آکل و کاکارستم سایه ی یک دیگر را با تیر می زدند»

● رویداد اول:

یک روز داش آکل روی سکوی قهوه خانه ی دومیل چندک زده بود... ناگاه کاکارستم از در در آمد. نگاه تحقیر آمیزی به او انداخت و همین طور که دستش بر شالش بود، رفت روی سکوی مقابل نشست بعد رو کرد به شاگرد قهوه چی و گفت:

«به به بچه یه چای بیار بینم».

● رویداد دوم:

کاکارستم از جا در رفت. دست کرد قندان بلور تراش را برداشت برای سر شاگرد قهوه چی پرت کرد. ولی قندان به سماور خورد و سماور از بالای سکو با قوری به زمین غلتید و چندین فنجان را شکست. بعد کاکارستم بلند شد با

چهره ی افروخته از قهوه خانه بیرون رفت.

● رویداد سوم:

در این بین مردی با بستک مخمل، شلوار گشاده، کلاه نمادی کوتاه: سراسیمه وارد قهوه خانه شد. نگاهی به اطراف انداخت. رفت جلوی داش آکل سلام کرد و گفت: «حاجی صمد مرحوم شد». داش آکل سرش را بلند کرد و گفت: خدایا مرزدش - مگر شما نمی دیند وصیت کرده؟»

- «من که مرده خور نیستم برو مرده خورها را خبر کن

- «آخر شما را وکیل و وصی خودش کرده»

مثل این که از این حرف چرت داش آکل پاره شد.

درگیری کاکارستم با داش آکل، عصبانیت کاکارستم و خشونتش در قهوه خانه، خبر مرگ حاجی صمد، وکیل و وصی شدن داش آکل، هیچ کدام از این کشمکش ها و تقابل ها، بحران نیستند. بحران در این داستان، زمانی شکل می گیرد که داش آکل، عاشق مرجان، دختر حاجی صمد، می شود.

● مقدمه ی بحران:

بعد همین طور که سرش را برگردانید، از لای پرده ی دیگر دختری را با چهره ی برافروخته و چشم های گیرنده ی سیاه دید. یک دقیقه نکشید که در چشم های یک دیگر نگاه کردند، ولی آن دختر مثل این که خجالت کشید پرده را انداخت و عقب رفت. آیا این دختر خوشگل بود؟ شاید، ولی در هر صورت چشم های گیرنده ی او کار خودش را کرد و حال داش آکل را دگرگون نمود، او سر را پایین انداخت و سرخ شد.

بحران... هر شب خودش را در آینه نگاه می کرد. جای جوش خورده ی زخم های قمه، گوشه ی چشم پایین کشیده ی خودش را برانداز می کرد و با آهنگ خراشیده ای بلند بلند می گفت:

«شاید مرا دوست نداشته باشد، بلکه شوهر خوشگل و جوان پیدا بکند... نه از مردانگی به دور است... او چهارده سال دارد و من چهل سالم است...»

اما چه بکنم؟ این عشق مرا می کشد... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم؟ مرجان... عشق تو مرا کشت...»

ریشه های این بحران کجاست؟ چرا داش آکل به مرجان اظهار عشق نکرد؟ چرا به خواستگاری اش نرفت؟ برای این پرسش ها که روی هم رفته، بحران را به وجود آورده اند، چند علت می توان یافت:

۱. لوطی گری و ناموس پرستی داش آکل.
۲. وصیت حاجی صمد و وکیل و وصی شدن داش آکل.
۳. زیاد بودن سن داش آکل و نوجوان بودن مرجان.
۴. شرم و حیای مردانه که از باورها و منش جوانمردی داش آکل نشأت می گرفت.

هدایت، بحران پدید آمده را با استفاده از دو رفتار حل کرد. این رفتارهای دوگانه برحسب نزدیکی و دوری به شخصیت اصلی داستان، داش آکل، به شرح زیراند:

● رفتار دور:

پیدا شدن خواستگار برای مرجان.
این رویداد تا حدودی بار داش آکل را سبک کرد. با آن که خواستگار مرجان پیرتر از داش آکل بوده، اما در صورت عروسی می توانست مرجان را رفته رفته از ذهن داش آکل پاک کند.

● رفتار نزدیک:

کشته شدن داش آکل.
این نوع گره گشایی که پایان بندی تراژیک داستان را رقم زده، با حذف داش آکل، بحران او را نیز حل کرده است. نویسنده، چاره ی دیگری برای ابراز عشق داش آکل به مرجان نداشت. در غیر این صورت، عشق داستان، عشقی معمولی و از نوع عشق های کوچه بازی و فیلم فارسی، تصویر می شده است.

کارگاه شماره بیست و سه:

- الف) داستان کوتاه «عدل» را از صادق چوبک بخوانید و به پرسش های زیر پاسخ دهید.
- ۱- آغاز شکل گیری بحران کجاست؟
 - ۲- چه عواملی باعث ایجاد بحران شده اند؟
 - ۳- بحران چگونه حل شد؟
 - ۴- با توجه به نمودار صفحات قبل، این داستان از کدام نمونه پیروی می کند؟
- ب) یکی از سوژه های شکار شده و یادداشت شده خود را به صورت داستانی کوتاه بنویسید و سعی کنید:
- ۱- دست کم دو گره در مسیر حوادث ایجاد کنید.
 - ۲- گره ها را به اوج برسانید تا بحران تشکیل شود.
 - ۳- داستان را در نقطه ی اوج تمام کنید.
 - ۴- داستان را برای معلم و همکلاسی هایتان بخوانید و نظرات آنها را یادداشت کنید.
 - ۵- یک بار دیگر به داستان خودتان برگردید و براساس نظرانی که یادداشت کرده اید، آن را اصلاح کنید.

گام هشتم

☑ آغاز داستان

لابد بسیار شنیده‌اید که می‌گویند «کار را آن کس کرد، که تمام کرد». کاربرد این سخن دانشورانه هر جا که باشد، در داستان‌نویسی نیست. چرا که داستان‌نویسی معمولاً کاری فردی است و سخن بالا، درباره‌ی کارهای گروهی درست است. در سخن یاد شده، نوعی گردش کار تکاملی نهفته است. بسیاری از نوآوری‌ها و اختراعات، به یک باره آفریده نشده‌اند، بلکه رفته رفته به شکل کامل در آمده‌اند. یعنی یک نفر آن را آغاز کرده و هر که آمد چیزی بر آن افزود یا از آن کاست تا کامل شد. اما در داستان‌نویسی و پاره‌ای از کارها باید گفت: کار را که کرد؟ آن که شروع کرد! این ضرب‌المثل شاید در مورد نوشتن داستان گفته نشده باشد و گویندگان آن منظور دیگری در سر داشته‌اند، اما در مورد شروع و نقطه‌ی آغاز متن یک داستان قابل استفاده است.

دانش‌آموزان (حتی بزرگسالان) معمولاً منتظرند تا معلم و یا تازه‌وارد (مثلاً مهمان یا هر کس دیگری) در نخستین برخورد چه حرکتی از خود نشان می‌دهد و یا چه حرفی بر زبان می‌آورد. حتماً به یاد دارید که هنگام پاسخ دادن به پرسش‌های معلم، گاهی زبان‌مان بند می‌آمد. با آن که درس را بلد بودیم، یارای حرف زدن نداشتیم و یا وقتی که می‌بایست در کلاس درباره‌ی موضوعی انشاء می‌نوشتیم، بعضی از بچه‌ها قلم‌شان خشک می‌شد. و باز حتماً به یاد دارید که در پی اصرار معلم که چرا حرف نمی‌زنی، چرا نمی‌نویسی، می‌گفتیم: «آقا نوک زبانمان است، کلمه‌ی اولش را شما بگویید به خدا بقیه‌اش را بلدیم» و یا در اولین جلسات آشنایی، نمی‌دانیم از کجا باید شروع کنیم. به یک دیگر و به در و دیوار نگاه می‌کنیم. بعضی از آدم‌ها به تپه پته می‌افتند و بعضی‌ها از جملاتی مانند: «امروز هوا چقدر گرم یا سرد بود» استفاده می‌کنند.

اولین کلمات و جملات، نقش اساسی و کلیدی در ادامه‌ی کار خواهند داشت. گاهی از همین اولین کلمه‌ها و جمله‌ها می‌توان، پایان را به خوبی پیش‌بینی کرد. ضرب‌المثل «سالی که نکوست از بهارش پیداست» به همین موصوف اشاره دارد.

بعضی از داستان‌نویسان (نوقلم‌ها) سوژه‌های بسیار خوبی شکر می‌کنند. آن را در کارگاه ذهن خود می‌پرورانند. مهندسی می‌کنند. مد نمی‌دانند. به کلمه‌ای و یا چه جمله‌ای داستان را شروع کنند و گاهی در اثر نداشتن همین آغاز آن قدر صبر می‌کنند تا از نوشتن داستان پشیمان می‌شوند. اولین جمله‌ها و واژه‌ها، نقشی خاطره‌انگیز و جاودانی در ذهن می‌کنند. برای همین است که پیشنهاد می‌کنند که متن داستان را با زیباترین و بهترین واژه‌ها و کلمه‌ها آغاز کنیم. زیرا همین واژه‌ها و کلمات آغازین، سبب دنباله‌گیری متن توسط خواننده می‌شوند. معمولاً در آغاز قصه‌ها و افسانه‌ها یک سری جمله‌های کلیشه‌ای و موزون مانند «یکی بود، یکی نبود» در روزگاران قدیم، جانم برایتان بگویم و... آورده می‌شود. اما در داستان‌ها این گونه افتتاحیه‌ها کاربرد ندارد. جمله‌های آغازین، دریچه‌ی ورود به دنیای داستان به شمار می‌روند. داستان‌نویس باید از همین افتتاحیه‌ها به عنوان ابزار کشش و تعلیق استفاده کند.

پیش از این نیز گفته شد که نوشتن داستان، همانندی زیادی با ساختن یک بنا دارد. معمار می‌کوشد سنگ بنا و خشت‌های نخستین را درست و صاف و حساب شده بگذارد تا ساختمانش سالم و سراسر است و استوار بالا برود. باز هم به یاد یکی از سخن‌های حکمت‌آمیز در این مورد می‌افتم که می‌گوید: خشت اول چون نهد معمار، کج تا ثریا می‌رود دیوار، کج شروع داستان یکی از نکته‌های تکنیکی است که توجه به آن نشانه‌ی مهارت و استادی داستان‌نویس به شمار می‌آید. یک شروع خوب، نیمی از موفقیت داستان‌نویس محسوب می‌شود.

☑ شیوه‌های شروع داستان

● الف: شیوه‌های سنتی و قدیمی

در این شیوه که تحت تأثیر قصه‌گویی است، داستان‌نویس از گزاره‌های آشنا و جمله‌های قالبی و کلیشه‌ای برای آغاز نوشتن متن داستان استفاده می‌کند.

۱. داستان بشکه‌ی سحرآمیز (برنارد مالامد) این‌گونه آغاز می‌شود:

«در زمانی نه چندان دور، در شمال نیویورک، در اتاقی کوچک و تنگ، اما انباشته از کتاب، لئو فینکل، دانشجوی رشته الهیات عهدعتیق، دانشگاه یشبواه زندگی می‌کرد».

۲. داستان خورشید خانم (محمود اعتمادزاده، به آذین) هم شروعی قصه‌مانند دارد:

«یکی بود، یکی نبود، یک روز خورشید، وقتی که از پشت کوه سرزد هوس کرد به جای گردش تو هفت آسمان یک بار هم به کار و بار زمین سر بکشد و ببیند چه خبره...».

۳. توماس مان، داستان‌نویس پر آوازه‌ی آلمان، داستان «تصادف قطار» را این‌گونه شروع می‌کند:

«داستان برایتان بگویم؟ آخر، من داستان نمی‌دانم. خوب حالا که می‌خواهید برای‌تان چیزی تعریف می‌کنم. یک بار دو سال پیش، ناظر یک تصادف قطار بودم...».

۴. استفاده از مقدمه‌های پیش آگاهی دهنده و توضیح‌های روایی، موپاسان، داستان مشهور گردن‌بند را با این شیوه آغاز کرده است:

«او یکی از آن دخترهای زیبا و دلربایی بود که گهگاه از روی اشتباه سرنوشت، در خانواده‌ای کارمندی به دنیا می‌آید» و یا هدایت داستان بوف‌کور را این‌گونه شروع می‌کند:

«در زندگی دردهایی است که روح آدم را در سکوت و انزوا می‌خراشد و...».

● ب) شیوه‌های نوین

در این شیوه، داستان‌نویسان تحت تأثیر جریان طبیعی زندگی، دست‌ر‌آغاز می‌کنند. در این شیوه نیز شگردهای گوناگونی تجربه شده که به ذکر نمونه‌هایی از آن‌ها بسنده می‌شود.

۱. وصف طبیعت

نمونه‌ی آشنا و برجسته‌ی این نوع شروع در داستان «گیله‌مرد» بزرگ علوی دیده می‌شود:

«باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را زجا بکند. درختان کهن به جان یک دیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد...».

۲. توصیف ظاهری شخصیت

داستان «محمد کارگر کوچک پنچرگیری» نوشته‌ی ناصر زراعتی:

شانزده ساله است. ریزه و لاغر اندام. با سر تراشیده. دست و گردن و روی سیاه و چرب و چشم‌های شوخ و هوشیار که مژه‌های بلند و ابروهایی کم‌انی بر آن‌ها سایه انداخته... یک جفت کتانی مندرس پاهای استخوانی بی جورابش را می‌پوشاند...

۳. توصیف عملکرد شخصیت

عبدالحسین نوشین در آغاز داستان «میرزا محسن» این شگرد را به کار گرفت:

«میرزا محسن، پیرمرد هفتاد ساله هر روز پیش از طلوع آفتاب از جابر می‌خواست و رختخوابش را جمع می‌کرد. روی پله‌ی در اتاق با آفتابه‌ی حلبی که همیشه کنج اتاقش کنار کوزه آب جا داشت وضو می‌گرفت...»
احمد مسعودی هم در نوشتن داستان «پدر بزرگ» از همین شگرد استفاده کرده است:

«پدر بزرگ خمیر گلوله شده‌ی نان را توی حوض انداخت. آب موج‌های ریز و درشتی برداشت و ماهی سرخ رنگی روی آب جست زد، پدر بزرگ با خوشحالی گفت:...».

برید. آن هم با چه دنگ و فنگی! یک ماه رمضان هم طول کشید تا دوحتن .. پس از هزار یا علی مدد و غرغرهایی که مادر بهش زده تا کمکش کنه، پیراهن از آب در اومده و آن وقت تازه دیدن پارچه را پشت و رو دوحتن. مادر و دختر عزا گرفته بودن که چه کنن. پس از مرگ محترم خدا رحمتش کنه. روزه هم بود:»

● نمونه‌ی دوم:

«خدا حافظ دهکده‌ی من». اسدالله عمادی.

- «پیف! ببین بوی پشگل گوسفند رو می‌ده.»

- «پیف! ببین چه جوری توی سرش شپش جا کرده؟»

- «پیف! مثل بزهای گر می‌مونه.»

این خانم پیف پیفی، لیلی، دختر ترشیده حاج رحیم است که تازگی‌ها از شهر برگشته است.

- «خاله کلثوم! چرا دختر حاج رحیم از کنار هر کی رد می‌شه جلوی دماغشو می‌گیرد؟»

- «می‌خواهد از بوی گند خودش خبردار نشه...»

۷. تعلیق

بعضی از متن‌ها، طوری شروع می‌شوند که آدم خیال می‌کند از نیمه کار بریده شدند. این کار دست کم دو خاصیت دارد. اول این که ایجاز را رعایت کرده، بخش‌های زاید و اضافه را حذف می‌کند و دوم این که با حذف ناگهانی، خواننده را به فکر وادارد و به سوی ادامه متن می‌کشانند تا ببینند سرانجام چه می‌شود، شاید بتواند از سرانجام کار، آغاز و قسمت‌های حذف شده را دریابد. مانند داستان "بازی" نوشته‌ی اصغر الهی.

«بعد ماندیم چه کار کنیم. دو دل و در و سواس پر دغدغه‌ای بودیم و بی کاری آزارمان می‌داد و تنبل مان می‌کرد و غروب توی کوچه می‌آمد. غروب در سکوت و خاموشی می‌آمد و ما سرد و یخ زده ایستاده بودیم و باران تاریکی را می‌دیدیم که بی صدا به کوچه مان می‌ریخت.»

نیمایوشیج نیز داستان نمادین «غول و زنش و ارابه‌اش» را با همین شیوه آغاز کرد: «غول و زنش و ارابه‌اش بیابان‌های خالی و خشک را طی می‌کردند. گاهی در تاریکی چرخ‌های ارابه‌ی آن‌ها از روی ته مانده‌های دیوارهای حاکی می‌گذشت...»

۴. به کارگیری موقعیت نمایشی و کنش داستانی در سطر نخست داستان. ایرج غریب در داستان «خرابه و سیاه» از این شگرد بهره برده است:

«در را باز کرد. در را بست. دیگری هم در را باز کرد و بست.

آن وقت اولی فریاد زد:...

درویشان، داستان «قبرگبری» را این گونه شروع می‌کند:

«پسرک تکان خورد. چشمانش را آهسته گشود. صورت سیاه سوخته‌ی پدرش را که موهای سیاه و سفیدی در آن پاشیده شده بود، روبه‌روی خود دید. فهمید که موقع رفتن است.»

۵. آماده کردن ذهن خواننده در سطر اول داستان. «قصه‌ی عینکم» رسول پرویزی در این مورد نمونه‌ی خوبی است:

«به قدری این حادثه زنده است که از میان تاریکی‌های حافظه‌ام روشن و پر فروغ مثل روز می‌درخشد. گویی دو ساعت پیش اتفاق افتاده، هنوز در خانه‌ی حافظه‌ام باقی است...»

۶. گفت‌وگو

گاهی داستان‌ها با صحنه‌ای از گفت‌وگو شروع می‌شوند. این گونه متن‌ها، از همان آغاز، خواننده یا مخاطب را درگیر می‌کنند و واقع‌پذیری و حقیقت‌مانندی بیش‌تری دارند.

● نمونه‌ی اول:

دست سبک، دست سنگین، (شمس آل احمد)

«این پارچه کار کجاست مادر؟»

- محترم، زن مشدعزیز. یک قواره پارچه سوغاتی داشت. از عهد دقیانوس ته صندوق هفت لا پیچیده بود. خدایا مرز، این آخری‌ها آورد مریم برایش

۸. استفاده از اساطیر

داستان «نیال گردویی بر گور مسیح» از فاطمه ابطحی.

«مسیح متولد شد. باید دعا بخوانم. نذر و نیاز کنم. نماز بخوانم. برای مسیح شمع‌های قدی روشن می‌کنم. در همه‌ی مسجدها و کلیساها شمع روشن می‌کنم. چقدر شبیه همه زن‌ها شده‌ام! چقدر نگرانم!...»

۹. استفاده از پیش‌گزاره‌های توراتی

در این شیوه‌ی شروع، از کلمات قصار یا تکه‌هایی از متن کتاب‌های آسمانی و دینی یا گفتار بزرگان استفاده می‌شود.

مانند داستان «آواز زیر باران» از حسین آتش‌پرور.

«به صحرا شدم

عشق باریده بود و زمین تر شده

چنان که پای به برف فرو شود.

به عشق فرو می‌شد

«تذکره‌الاولیا»

و سپس متن داستان با یک گفت‌وگوی کوتاه و نمایشی شروع می‌شود:

«باز باران...»

– «تو باران را دوست داری؟»

– «دست بگذار ببین!»

۱۰. استفاده از تاریخ و روز مشخص برای حقیقت‌مانندی و کشش داستان

● نمونه‌ی اول:

داستان «فرعه کشی» شرلی جکسن.

«صبح روز بیست و هفتم ژوئن، هوا صاف و آفتابی بود و گرمای نشاط‌آور یک

روز وسط تابستان را داشت. گل‌ها غرق شکوفه و علف‌ها سبز و خرم بودند.

نزدیکی‌های ساعت ده، مردم روستا رفته رفته در میدان میان اداره پست و

بانک گرد می‌آمدند...»

● نمونه‌ی دوم:

داستان «عقربه زمان» عبدالرحیم احمدی.

«فروردین ماه ۱۴۰۱ هجری شمسی، راد سفر به تیرگی‌های تاریخ تارده گشوده می‌شد، اما مردان جسوری که جرأت کنند به راد ناشناخته گذشته پ بگذارند، اندک بودند.

ماه پیش، در اواخر سده‌ی ۱۴۰۰ هجری شمسی، آخرین سال قرن چهاردهم خورشیدی، حبیب لارستانی از مردم لار، ماشینی ساخت که راه سفر به گذشته را می‌پیمود...»

۱۱. شروع داستان با توصیف ظاهری شخصیت.

● نمونه:

داستان «تشریفات» نوشته‌ی پرویز حضرتی

«پدرم که گونه‌هایش گلی و غبغبش سخت پر باد شده بود گفت:

– «فشار بده!... مادرم، جیغش بالای سرم بود و توی گوشم می‌پیچید. آن زن

که لباس سفید پوشیده بود و بر روی دست‌هایش تا آرنج، خون روش نشسته

بود و داشت می‌بست، و دلمه شد، آمد وسط جاده و با نفرت فریاد زد...»

۱۲. شروع داستان با یک تکیه کلام عامیانه و ضرب‌المثل

● نمونه:

داستان «عکس یادگاری» اثر هوشنگ مرادی کرمانی.

«از خدا که پنهان نیست از شما هم پنهان نباشد، اولین عکسی که از من گرفته

شد، برای امتحان ششم ابتدایی بود. تا آن موقع نه دوربینی از من عکس

گرفته بود و نه خودم به فکر افتاده بودم که ببینم قیافه‌ام توی عکس چه

جووری است.»

۱۳. بیان یک کشمکش در قالب روایت

● نمونه:

داستان «داش آکل» نوشته‌ی صادق هدایت.

«همه‌ی اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کارستم سایه‌ی یک دیگر را

با تیر می‌زدند...»

۱۴. شروع داستان با بیان پایان یک رویداد

گاهی، پایان یک داستان در آغاز داستان می آید. نویسنده، متن داستان را با ماجرای پایانی شروع می کند، آن گاه از بدنه ی متن برای گشودن ماجرای داستان استفاده می کند. نمونه ی ایرانی این شگرد، داستان «بچه ی مردم» جلال آل احمد است.

«خوب، من چه می توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد. بچه که مال خودش نبود. مال شوهر قبلی ام بود که طلاقم داده بود و حاضر هم نشده بود که بچه را بگیرد. اگر کس دیگری جای من بود، چه می کرد؟ خوب، من هم می بایستی زندگی می کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می داد، چه می کردم؟ ناچار بودم بچه را یک جوری سر به نیست کنم.»

کارگاه شماره ی بیست و چهار

(الف) کتاب ادبیات فارسی خود را ورق بزنید و داستان های آن را براساس انواع آغازبندی که در صفحات قبل خوانده اید، دسته بندی کنید:

(ب) داستان کوتاه «گردن بند»، چگونه شروع شده است؟

(ج) یکی از قصه های مشهور را با آغازبندی های متفاوت، بازنویسی کنید.

(د) دست کم چهار نوع «شروع» برای یکی از سوژه های خود، بنویسید یا بدانان باشد برای هر یک از کارگاه های این کتاب، تاریخ تمرین را حتماً قید نمایید.

گام نهم

❑ «پایان بندی»

هر چیز پایانی دارد، همان طور که آغازی دارد. داستان هم در جایی به پایان می پذیرد. پایان داستان، اهمیت بیش تری دارد. اهمیت پایان بندی در آن است که خواه ناخواه نتیجه گیری در آن نهفته است. یک شخصیت، یک رویداد، یک موقعیت از نقطه ای آغاز می شود و پس از گذشتن از گزیده ها و جایگاه های گوناگون در یک نقطه نیز به انجام می رسد.

آغاز - میانه - پایان

مقدمه - تنه - نتیجه گیری

نویسنده ی داستان از جایی قلم بر می دارد و متن را پی می ریزد و در جایی هم قلم را بر زمین می گذارد و متن را به پایان می رساند. فاصله ی میان آغاز و پایان است که خواننده را به خود مشغول و در خود شریک می سازد. اهمیت پایان بندی در نتیجه گیری و اهمیت نتیجه گیری در بار ارزشی ای است که در بطن آن پنهان است. این بار ارزشی چیزی نیست جز طرز تفکر و در یک کلام جهان بینی نویسنده و نگرش او به جهان هستی. این ارزش گذاری هر چند در لابه لای متن هم می تواند جا خوش کند، اما آخرین ضربه ها و تکان هایش را معمولاً در پایان متن بر جای می گذارد. ارزش و اهمیت پایان کار (پایان داستان و...) در زبان و حکمت به شکل ضرب المثل نشان داده شده است.

○ کار را که کرد، آن که تمام کرد.

○ شاهنامه، آخرش خوش است.

○ جوجه را آخر پاییز می شمارند.

با آن که گفته می شود، هر چیز پایانی دارد و داستان از یک نقطه شروع و در نقطه ای هم تمام می شود، اما به درستی نمی توان این سخن را پذیرفت و باور کرد. زیرا داستان، مسیر یک مسابقه ی دو نیست که خط پایانی داشته

وارنر پیره گفت: «یالا همه با هم»... خانم هاچین سن جیغ کشید: مصدومه نیس، عادلانه نیس» و سپس همه روی سرش ریختند.

☑ روش های پایان بندی

۱. رها شدگی ماجرای داستان در پایان متن

● نمونه ی اول:

داستان «خانم با سگ کوچک» نوشته ی چخوف.

«به نظر می رسید که چیزی نخواهد گذشت که راه حلی پیدا می شد و سپس زندگی زیبا و باشکوهی شروع می گشت، اما هر دو بد خوبی می دانستند که راهی دور و دراز در پیش دارند و پیچیده ترین و دشوارترین بخش زندگی آن ها تازه شروع شده است.»

آخرین صحنه ی داستان، سرشار از تأثیری است که در همان شروع به آن اشاره شده است. آن دو هم دیگر را دیدار می کنند. زن گریه می کند.

هر دو احساس می کنند که از همه ی زوج ها به هم دیگر نزدیک ترند و از همه ی دوستان، صمیمی تر و مرد می بیند که موهایش رو به سفید شدن می رود و متوجه می شود که تنها مرگ به دوستی و علاقه ی آن ها می تواند پایان دهد. آن گاه با هم گفت و گو می کنند. آن ها راه حلی پیدا نمی کنند و به شیوه ی همیشگی چخوف، داستان رفته رفته بدون نقطه ی پایانی قطعی به پایان می رسد.

۲. غافل گیری و پایان بندی غیرمنتظرانه

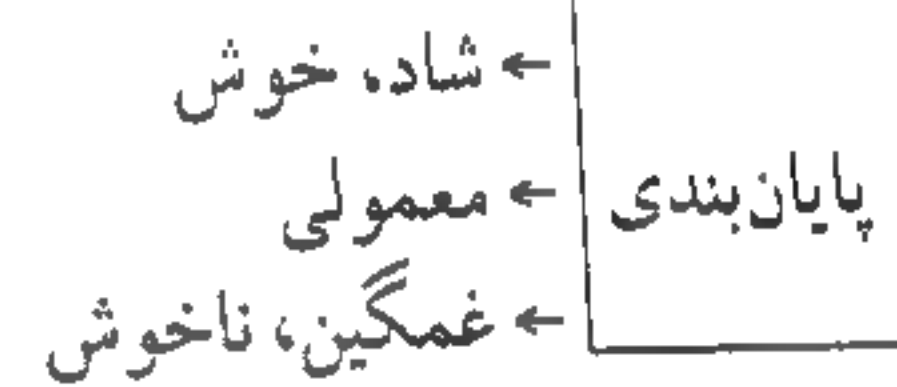
شکل دیگری از پایان بندی وجود دارد که امروزه کم تر داستان نویسی از آن استفاده می کند. در این گونه داستان ها، ماجرا و گره ی داستانی برخلاف حدس خواننده و برخلاف روند طبیعی و معمول، گشوده می شود به گونه ای که خواننده شگفت زده و غافل گیر می شود.

یکی از انواع این نوع پایان بندی غیرمنتظرانه، طراحی خواب در پایان داستان است.

باشد و عده ای در آن جا با پرچم های رنگارنگ منتظر ایستاده باشند. و برای کسی که به خط پایان نزدیک می شود و از آن می گذرد، هلله و شادی کنند. بلکه داستان یک دو امدادی و ماراتن است، خط پایان آن را خودش و توان دونده اش (نویسنده اش) و به نظر من خواننده اش، تعیین می کند.

براساس این نظریه هیچ داستانی به پایان نمی رسد، بلکه همیشه در حرکت و ساخت های نو بوده و حتی ممکن است در ذهن هر خواننده ای به شکلی دلخواه ادامه داشته باشد.

در هر صورت، پایان بندی داستان ها را می توان به شکل نمودار زیر نشان داد:



● داستان با فضایی خوش آغاز می شود:

«صبح روز بیست و هفتم ژوئن هوا صاف و آفتابی بود و گرمای نشاط آور یک روز وسط تابستان را داشت. گل ها غرق شکوفه و علف ها سبز و خرم بودند. نزدیکی های ساعت ده، مردم روستا رفته رفته در میدان میان اداره پست و بانک گرد می آمدند. در بعضی شهرها آن قدر آدم جمع می شد که قرعه کشی دو روز طول می کشید...»

فضای پایانی داستان این گونه است:

«... بچه ها دیگر سنگ برداشته بودند و یک نفر چند ریگ کوچک به دست دثو کوچولو داد. تسی هاچین سن حالا در وسط فضایی خالی ایستاده بود و همان طور که روستایی ها به طرفش پیش می رفتند دست هایش را نومیدانه پیش آورد و گفت: «منصفانه نیس» سنگی به یک طرف سرش خورد.

یعنی خواننده در می‌یابد که تمام ماجرا در خواب راوی گذشته است که به این نوع از داستان‌ها، داستان‌های لطیفه‌وار یا فکاهه می‌گویند.

از خواب که بگذریم، غافل‌گیری از گونه‌های دیگر پایان‌بندی به شمار می‌رود. در این جا باید از داستان «گردن‌بند» موپاسان نام برد. ماجرا از این قرار است که زنی برای رفتن به مهمانی از دوستش گردن‌بندی را به امانت می‌گیرد. پس از مهمانی گردن‌بند گم می‌شود. زن بدون آن که به دوستش خبر بدهد، با قرض و قوله، مشابه همان گردن‌بند را می‌خرد و به دوستش پس می‌دهد.

او و شوهر سال‌ها شبانه روز کار کردند، سختی کشیدند تا نتوانستند قرض‌هایشان را بپردازند. پس از پرداختن قرض‌ها، زن متوجه می‌شود که گردن‌بند گم شده، بدلی بوده است.

... ماتیلد بیچاره‌ی من! چقدر پیر شده‌ای!

- آره! از آخرین باری که تو را دیدم روزهای سختی را پشت سر گذاشته‌ام. همه‌ش به خاطر تو بود.

- «به خاطر من؟ چطور مگر؟»

- «یادت می‌آید آن گردن‌بند الماسی که به من امانت دادی تا در مهمانی

وزیر گردنم کنم؟»

- «آره، خوب؟»

- «خوب، من گمش کردم»

- «تو که پس آوردی»

- «گردن‌بندی که من آوردم شبیه گردن‌بند تو بود. بنابراین ده سال طول

کشید تا بدهی‌مان را پرداختیم»

خانم فورستیه خشکش زده بود. گفت:

«منظورت اینه که به جای گردن‌بند من، گردن‌بند الماس خریدی؟»

زن جواب داد: بله. تو آن وقت متوجه نشدی. آخر مو نمی‌زد.

خانم فورستیه گفت:

«ای ماتیلد بیچاره‌ی من! آخر چرا؟ گردن‌بند من بدلی بود...»

۳. استفاده از ضرب‌المثل برای نتیجه‌گیری در پایان داستان

این از ضعیف‌ترین نوع پایان‌بندی به حساب می‌آید. جمال زاده در پایان

متن «کباب غاز» از این شگرد استفاده کرده است:

«فردای آن روز به خاطر آمدن که دیروز یک دست از بهترین لباس‌های

نو دوز خود را با کلبه‌ی متفرعات به انضمام مایحتوی یعنی آقای استادی

مصطفی خان به دست چلاق شده‌ی خودم از خانه بیرون انداخته‌ام. ولی

چون که تیری که از شست رفته باز نمی‌گردد یک بار به کلام بلند پایه‌ی از

ماست که بر ماست، ایمان آوردم و پشت دستم را داغ کردم که تا من باشم

دیگر پیرامون ترفیع رتبه نگردم.»

۴. طراحی گفت‌وگو در گزاره‌های پایانی

● نمونه‌ی اول:

داستان «قالیچه‌ی ابریشم» نوشته‌ی محمدرضا رحیمی.

«حاج غلام گفت: برین یه گشتی بزنین و برگردین. شب با هم می‌ریم دکتر و از

اون طرف می‌ریم خونه‌ی ما. شاید هم صلاح باشه چند روز شهر بمونین تا

صفرا خانم حالش جا بیاد. بنده‌ی خدا خیلی مریضه.

دست‌هایش را به هم مالید و خندید:

باید خوب خوب بشه. مگه نه اوس تقی خان؟ فردا خودم باهاتون می‌آم که نخ

و ابریشم...

صفرا خانم گفت:

خدا سایه‌ی شمارو از سر ما کم نکنه

حاج غلام رو به شاگردش کرد:

«بچه اون قالیچه رو جمع کن!»

● نمونه‌ی دوم:

داستان «کلاه آقای مؤدب» اثر پرویز رجبی.

«عصر آقای مؤدب دیرتر از همه و از رت خانه را ترک می‌کند و صبح روز بعد

زودتر از همه می آید و وارد اتاقش می شود. کلاهش را بر می دارد و آن را از جارختی آویزان می کند. روز هفتم خانم شیروانی تمام اتاق ها را زیرورو می کند و مؤدب را پیدا می کند:

«تو چند تا کلاه داری؟»

آقای مؤدب می گوید:

«هر قدر که کلاهم را بردارند. پرونده فلانی را ندیدی؟»

امروزه داستان های فراوانی با این شگرد به پایان می رسند، یعنی با این عنصر (گفت و گو) در اصل ماجرای داستان ها در ذهن خواننده و بیرون از متن ادامه پیدا می کنند.

خوبی این گونه پایان بندی در این است که:

الف. دخالت نویسنده را به همراه ندارد و نتیجه گیری مستقیم صورت نمی گیرد.

ب. واقع گرایی رویداد و به دنبال آن باورپذیری داستان بیش تر می شود.

ج. در پاره ای از داستان های این چنینی (از جمله داستان بالا)، با آخرین جمله ها تازه، تعلیق و تفکر شروع می شود.

۵. توصیف و تصویر طبیعی

بعضی از داستان نویسان، متن را با یک صحنه ی توصیفی و یا تصویری به پایان می رسانند. این نوع فضا سازی در خدمت پیام رسانی و پرهیز از نتیجه گیری مستقیم نویسنده قرار می گیرد.

● نمونه ی اول:

«لطفی فریاد می زند:

«ایستادین تا لچک بسرهای سی تون امون بگیرن؟»

مرد ها غمگین از جا کنده می شوند و به طرف در راه می افتند. از زیر گیوه های آن ها خاک بلند می شود. آفتاب طعم خاک گرفته است و باد از میان

شاخه های درختان بیشه ی بی بی تاجماه شیون می کند.»

فریاد باد در متن بالا و درختان بیشه ی بی بی تاجماه یک توصیف ساده و

ساکن نیست. نویسنده با ساخت این توصیف، قصه ی زندگی محبط و رفس آدم های داستان را به ذهن ها منتقل می کند.

● نمونه ی دوم:

داستان «ساعت نحس» اثر عباس جهانگیریان.

«بقچه از دست اوس غفور مثل شتری دست و پا بسند روی بقچه ز نور دست ساعت شکست و خروس باز ایستاد. بهرام مثل گنجشکی که از دهن مری می گریزد، از اتاق بیرون زد و به حیاط گریخت. آفتاب از بادگیر بلند خانه خود را بالا کشید. روی لاندی لک لک ها نشست و سپس سوز بر بل بلند لک لک ها از آسمان گذشت و در افق فرو نشست.»

۶. ادامه پیدا کردن داستان در پایان

در بعضی از متن ها، پایان بندی، خواه دانسته و خواه ندانسته، به گونه ای شکل می گیرد که خود داستانی نانوشته را به ذهن متبادر می کند. یعنی در ظاهر چنین است که داستان تمام شده، اما در حقیقت داستان به شکلی دیگر و این بار در ذهن خواننده و با پیرنگ و پی گیری خاص و جهان بینی او ادامه می یابد. نمونه های این نوع پایان بندی فراوان است. در این جا به پایان داستان «حقوق سر ماه»، نوشته ی حسن احمدی اشاره می کنیم.

«لعیا به خانه ی حسین آمده بود و با گریه و سوز داشت همه چیز را به فاطمه می گفت. فاطمه با پشت دست هایش قطره های اشک را از گونه هایش پاک می کرد. تا آن موقع هنوز نمی دانست که حسین حقوق شرکت را در هر ماه به خانواده ی مهدی می داده است. فکر می کرد با آن پول ها بدهکاری هایش را می پردازد. چشم های فاطمه روی بچه های مهدی می گردید و اندیشه ی عمیقی تمام جانش را به خود گرفته بود. فاطمه قدرت نشستن نداشت. دلش برای حسین می تپید. باید می رفت و او را می دید. دنیایی حرف با حسین داشت.»

گام دهم

❑ نام‌گذاری داستان

نام یا عنوان داستان هر چند از ابزارهای تأثیرگذار نیست، اما از پیرهای یک متن داستانی به شمار می‌آید. در چیستان‌های مدرسه‌ای بارها و بارها شنیده‌ایم که می‌پرسند: آن چیست که همه دارند؟ و در پاسخ، گفته می‌شود: اسم.

پس از به دنیا آمدن نوزاد و حتی پیش از آن، پدر و مادر (در گذشته بن و وظیفه بر عهده پدر بزرگ و مادر بزرگ‌ها بود) برای نوزاد، نام انتخاب می‌کنند. داستان به مثابه یک خلق و آفریده، نوزاد و مخلوق نویسنده است. پس نویسنده باید برای فرزند خود، نامی در خور برگزیند تا دیگران به آسانی بتوانند او (آن) را به آن نام صدا بزنند. پدر و مادر نمی‌توانند صبر کنند تا کودک بزرگ شود، شخصیتش شکل بگیرد، آن گاه براساس جایگاه و ظرفیت فرزندشان، نامی مناسب برای او انتخاب کنند که شایسته و نشان دهنده‌ی واقعیت‌های بیرونی و حقیقت‌های درونی آن شخص باشد. برای همین است که علی‌رغم خواست قلبی پدرها و مادرها، بعضی از فرزندان برخلاف معنی و مفهوم واقعی نام‌شان، رفتار می‌کنند.

آیا تا به حال به شخصی برخورد کرده‌اید که نامش جواد باشد، ولی سخت مشق و خسیس باشد؟ و مثال‌های فراوانی از این دست که نشانگر این مطلب است که پاره‌ای از نام‌ها و اشخاص مانند ناهمخوانی بعضی از شکل‌ها و محتواها (ظرف‌ها و مظروف‌ها) با هم سازگاری لازم را ندارند. برای همین است که می‌گویند: «به طعنه نهند نام کافور، زنگی»، ولی داستان‌نویس می‌تواند پس از اجرای (نوشتن) متن و با توجه به درونمایه‌ی آن نامی مناسب برای آن انتخاب کند. بیش‌تر نام‌های داستان‌ها، پس از نوشتن متن، انتخاب می‌شوند و گاهی چندین بار تغییر می‌یابند. معمولاً «اسم» را متناسب با «مسماء، مسمی» بر می‌گزینند. البته گاهی اتفاق می‌افتد که نویسنده، عمداً نامی

کارگاه شماره‌ی بیست و پنج:

- الف) چند نوع پایان‌بندی در داستان را در دفترچه‌تان یادداشت کنید.
 ب) داستان رستم و سهراب چگونه پایان یافت؟
 ج) یک مقاله و یک داستان در پایان‌بندی چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟ مثالی ذکر کنید.
 د) پایان‌بندی چند فیلم را که در طول یک هفته تماشا کرده‌اید یادداشت کنید.
 ه) پایان‌بندی داستان‌های عدل، گردن‌بند، پیرمرد و دریا، حیاط خلوت از کدام نوع است؟ نام ببرید.
 و) داستان کوتاهی بنویسید که پایان‌بندی‌اش شاد باشد.
 ز) داستان را برای دوست خود بخوانید و نظرش را بخواهید.

برحلاف مضمون و درونمایه داستان، انتخاب می‌کند. این اتفاق بیش‌تر در مورد داستان‌های طنز صدق می‌کند.

داستان‌های بی‌نام هم به ندرت دیده می‌شود. این رفتار بیش‌تر از نویسندگان خیلی مدرن و نوگرا سر می‌زند. وقتی از یکی از این نویسندگان علت عدم نام‌گذاری متن پرسیده شد، پاسخ داد که این کار را به عهده‌ی خواننده و مخاطب گذاشته است تا به این وسیله، مخاطب در اجرای متن مشارکت کند. به نظر او نام‌گذاری متن به وسیله‌ی مؤلف، نوعی دخالت به حساب می‌آید!

حرف و حدیث در مورد نام و نام‌گذاری در داستان زیاد است که هنرجویان می‌توانند در کتاب‌های آموزشی و متن‌های نقد، آن را دنبال کنند. باید ببینیم آن چه که در این مورد، اجرا می‌شود، چگونه است. برای پی بردن به این کار عنوان‌ها و نام‌های داستان‌ها را به صورت آزمایشی، دسته‌بندی کرده‌ام و نمونه‌هایی از آن را نشان داده‌ام.

۱. داستان‌های فراوانی نوشته شده که نام یکی از شخصیت‌های داستانی برای عنوان آن داستان انتخاب شده است. مانند: میرزا محسن (عبدالحسین نوشین)، مردگان (جیمز جویس)، بارتلی محرز (هرمان ملویل)، ژان کریستف (رومن رولان) و....

۲. استفاده از نام اشیاء برای نام‌گذاری داستان از شیوه‌های رایج به شمار می‌رود. چنان‌که داستان‌های: گردن‌بند (موپاسان)، بشکه‌ی آمونیتلادو (ادگار آلن پو) و... بر این اساس نام‌گذاری شده‌اند.

۳. ملخ‌ها (بهروز تبریزی)، خرگوش (محمد ایوبی)، خروس (ابراهیم گلستان) باشه‌ها (محمدرضا پورجعفری)، سارکوچولوی من (عظیم خلیلی) و.... از این نوع اسم‌گذاری به شمار می‌روند.

۴. بعضی از داستان‌هایی که عنوان گیاهی دارند، عبارتند از: گل‌کوکب (رؤیا شاپوریان)، گل سرخی برای امیلی (ویلیام فاکنر)، درخت انجیر معابد (احمد محمود) داوودی‌های سفید (نازیلا مسرت)، شمعدانی

(فلانری اوکانر)، گل آفتاب‌گردان (سرور محمدی).
۵. جهالت (چخوف)، استحاله (ا. پرویز پوریان)، اندوه (ججوف)، حرر

(هاسمیک موساخانی)، ناامیدی (میثم رضایی) و....
۶. عروسک چینی من (گلشیری)، تپله شکسته (راضیه نجرا)، جنگ (پیراندللو) و....

۷. گاهی چند اسم با هم دیگر، عنوان داستان را تشکیل می‌دهند. مانند: جنگ و صلح (تولستوی)، مناره و خیابان (عدنان غرینی).
۸. دل‌نگی‌های نقاش خیابان چهل و هشتم (سالمینجر)، سنگ نوشته‌ی بر گور سیدنی (هوارد فاست)، تدریس در صبح بهاری دل‌انگیز (بهرام صادقی) و....

۹. زندگی پنهان والتر می‌تی (جیمز تربر)، خورشید زیر پوستین آفتاب‌ن (مهشید امیرشاهی) و عنوان‌های دیگری از این دست. نیز برای نام‌گذاری داستان وجود دارند.

۱۰. پیدا کردن جمله‌های اسنادی با فعل‌های وصفی که نام داستان قرار گرفته باشند، قدری دشوار است. به عنوان نمونه می‌توان از داستان "محبوب این جا است" (اصغر عبداللهی) نام برد.

۱۱. روزی که مادر هم می‌تواند (قدسی قاضی نور) تپی که شیرو داشت (ناصر مؤذن)، مردی که از هوا آمد (جعفر مدرس صادقی)، می‌خواهم بدانم چرا (شروود اندرسن) و....

۱۲. برای که سیب‌ها را به جوی بیندازم؟ (عباس حکیم)، به کی سلام کنم؟ (سیمین دانشور)، چرا نان و سبزی و آفتاب گران می‌شود (حمید صدر) و....

۱۳. شماری از عنوان‌های طولانی به این شرح است:

متبرک باد خلیفه بودن انسان بر زمین، متبرک باد (سیمین دانشور) داستان زن و مرد جوان در یک خیابان خلوت (رضا عاقل نژاد) و من زنی بودم به نام لیلکه زیبا بود (ابوتراب خسروی) و....

● ویژگی‌های یک عنوان خوب برای داستان.

عنوان داستان خواه کوتاه، خواه بلند، صرف‌نظر از این که نام انسان باشد یا حیوان و گیاه، اشیاء و غیره باید ویژگی‌ها و نشانه‌هایی داشته باشد تا بتوان داستان را با آن صدا زد. خلاصه‌ی ویژگی‌های یک عنوان خوب را برای داستان به ترتیب زیر می‌توان بر شمرد:

۱. نو و تازه باشد.
۲. خوش آهنگ و خوش ترکیب باشد.
۳. فریبنده نباشد.
۴. طولانی نباشد.
۵. طرح داستان را لو ندهد.
۶. تا جایی که می‌توان، تکراری نباشد.

کارگاه شماره‌ی بیست و شش:

- (الف) فهرستی از داستان‌ها تهیه کنید که نام‌شان یک کلمه باشد.
- (ب) دست کم ده داستان نام ببرید که عنوان آنها نام یک جانور باشد.
- (ج) سه داستان نام ببرید که عنوان‌شان، یک جمله کامل باشد.
- (د) معمولاً چه وقتی روی داستان، نام می‌گذارند؟
- (ه) شما این کار را کی انجام می‌دهید؟
- (و) با توجه به سوز و پیام‌های داستان «گردن‌بند»، چه نام‌های دیگری برای آن مناسب بود؟ بنویسید.
- (ز) سعی کنید مجموعه داستانی بیابید، آن گاه طوری که خود می‌دانید، بدون دیدن نام داستان‌ها، متن داستان‌ها را بخوانید و برای آنها نام انتخاب کنید. کارتان را با کار نویسندگان داستان‌ها مقایسه کنید.

گام یازدهم

❑ پرداخت

واژه‌ی پرداخت نباید ما را به اشتباه بیندازد و فکر کنیم که پرداخت همان کاری است که نقاش انجام می‌دهد و آن قلم مو کشیدن بر روی رنگ‌دست. پرداخت تماماً همان کاری نیست که یک خوش‌نویس انجام می‌دهد و آن راست و ریس کردن بعضی از حرف‌ها و کلمه‌هاست که با نوک قلم و نه مانده‌ی مرکب روی بعضی از قوس‌ها و کشیده‌ها، دوباره قلم‌پردازی می‌کند تا شکل حرف‌ها و کلمه‌ها را کامل کند.

یا مثلاً پرداخت در داستان، کاملاً همان کاری نیست که یک قلمکار به منبت‌کار بر روی فلز و چوب صورت می‌دهد تا نقطه‌های ایجاد شده را برجسته‌تر کند و جلا دهد. حتماً تا به حال دیده‌اید که یک گچ‌کار بعد از آن که خمیر گچ کشته را بر روی دیوار می‌کشد، با مال‌ای صیقلی، چند بار روی سطح دیوار می‌کشد تا پرزها و چاله و چوله‌ها و رد مال‌ه. صاف شود و وقتی از رو به رو و یا کنار دیوار نگاه می‌کنید، دیوار براق و صاف دیده شود.

هر چند که نام همه‌ی این کارها در این حرفه‌ها، ممکن است پرداخت باشد. اما پرداخت در داستان‌نویسی، به عمل و مرحله‌ای گفته می‌شود که پس از یادداشت برداری، طرح‌ریزی و انتخاب پیرنگ، داستان بیان و روایت می‌شود. عمل پرداخت به وسیله‌ی ابزارهایی صورت می‌گیرد. این ابزارها عبارتند از:

۱. توصیف

بیان یک تصویر ساکن و بی حرکت از فضای داستان را توصیف می‌نامند. وقتی می‌نویسیم:

«کلاس، تنگ و تاریک بود.» و یا «مرد، قدبلند بود و کلاهی بر سر داشت»، هیچ حرکتی در این بیان دیده نمی‌شود. به ویژه آن که از فعل گذشته

و غیر حرکتی «بود» هم برای گزاره استفاده شده است. به سطری از رمان «غریبه در شهر» توجه کنید:

مهمانی ینه رال تا آخرای شب ادامه داشت. به جز ارفع الدوله و مترجم شخصی ینه رال و چند نوازنده‌ی قفقازی، بقیه‌ی مهمان‌ها همه روس بودند...^۱

در این سطرها تصویرهایی بی حرکت از فضا و آدم‌های داستان ارایه شده است. در این گزاره‌ها، ادامه داشتن مهمانی تا پاسی از شب و روس بودن مهمان‌ها با استفاده از فعل‌های غیر حرکتی «داشت» و «بودند» مانند یک قطعه عکس به نظر می‌رسد.

وقتی که داستان‌نویس، دنیای چرخان داستان خودش را از حرکت باز می‌دارد و به ما می‌گوید که چه می‌بیند، این گونه روایت را توصیف می‌نامند. منظور واقعی از دنیای چرخان و جهان‌گردنده‌ی داستان این است که هیچ نوع حرکت یا گفت‌وگو در محیط داستانی اتفاق نمی‌افتد و تنها تصویری ساکن و صامت و راکد از محیط بیرونی یا حالت درونی آدم‌ها، بیان می‌شود. توصیف به عنوان یکی از ابزارهای پرداخت داستانی، به دو دسته تقسیم می‌شود:

● توصیف عینی

توصیف عینی آن است که داستان‌نویس، حالت‌ها، تأثرات روحی و بینش‌ها و دریافت‌های خود را در بیان یک واقعه یا حالت دخالت ندهد و فقط گزارشگر یک رویداد یا یک منظره و یا بیانگر حتی یک حالت و عمل باشد. اگر کسی بنویسد:

«مادر شربت را با قاشق در لیوان به هم زد و چشید! خنک و شیرین بود. سر کودک را بالا آورد و قطره‌ای از آن را به کودک نوشانید.»

توصیفی عینی به دست داده است. اما اگر بنویسد:

۱. ساعدی، غلام‌حسین، غریبه در شهر، ص ۸۴

«کودک سرش را پس کشید و گفت: آخه...!»

این توصیف دیگر عینی نیست. به این بیان، توصیف اکسیرسیونی می‌گویند.

توصیف‌های طولانی و پشت سر هم از یک منظره یا یک آدم در یک داستان، کار پسندیده‌ای نیست. زیرا:

الف: خواننده را خسته می‌کند.

ب: آدم داستان یا رویداد داستان را خیلی زود و نارس لو می‌دهد.

ج: دست داستان‌نویس را در استفاده‌ی به جا از آدم داستان یا رویه‌ی طول متن داستان، خالی می‌سازد.

به این مثال نگاه کنید:

«آقای مدیر، مردی تنومند با شانه‌هایی پهن و افتاده بود. چهل سال داشت و از زندگی سیر بود. پرونده‌ی دانشگاهش نشان می‌داد که نمردی خوبی نداشت. موهای خاکستری‌اش کم‌کم روی موهای سیاه و فردارش سایه می‌انداخت و سرخ رگ‌های دماغ و گونه‌هایش معلوم بود. از غذا خوردن در ملاء عام بدش می‌آمد، چون همیشه رشته‌های گوشت، لای دندان‌هایش گیر می‌کرد. برای همین همیشه یک بسته خلال دندان در جیبش بود... این یک توصیف یک جا و یک بند و نفس‌گیر است.»

● توصیف اکسیرسیونی

داستان نویسان بزرگ، به جای توصیف‌های پیاپی و یک نواخت، از توصیف‌های پاره پاره و تکه تکه استفاده می‌کنند. مثلاً همان توصیف بالا را به شکل زیر می‌نویسند:

«آقای مدیر، مردی تنومند با شانه‌های پهن و افتاده بود.» بعد یک صفحه یا کم‌تر می‌نویسد و دوباره اطلاعاتی از او به خواننده می‌دهد:

«چهل سال داشت و از زندگی سیر بود.»

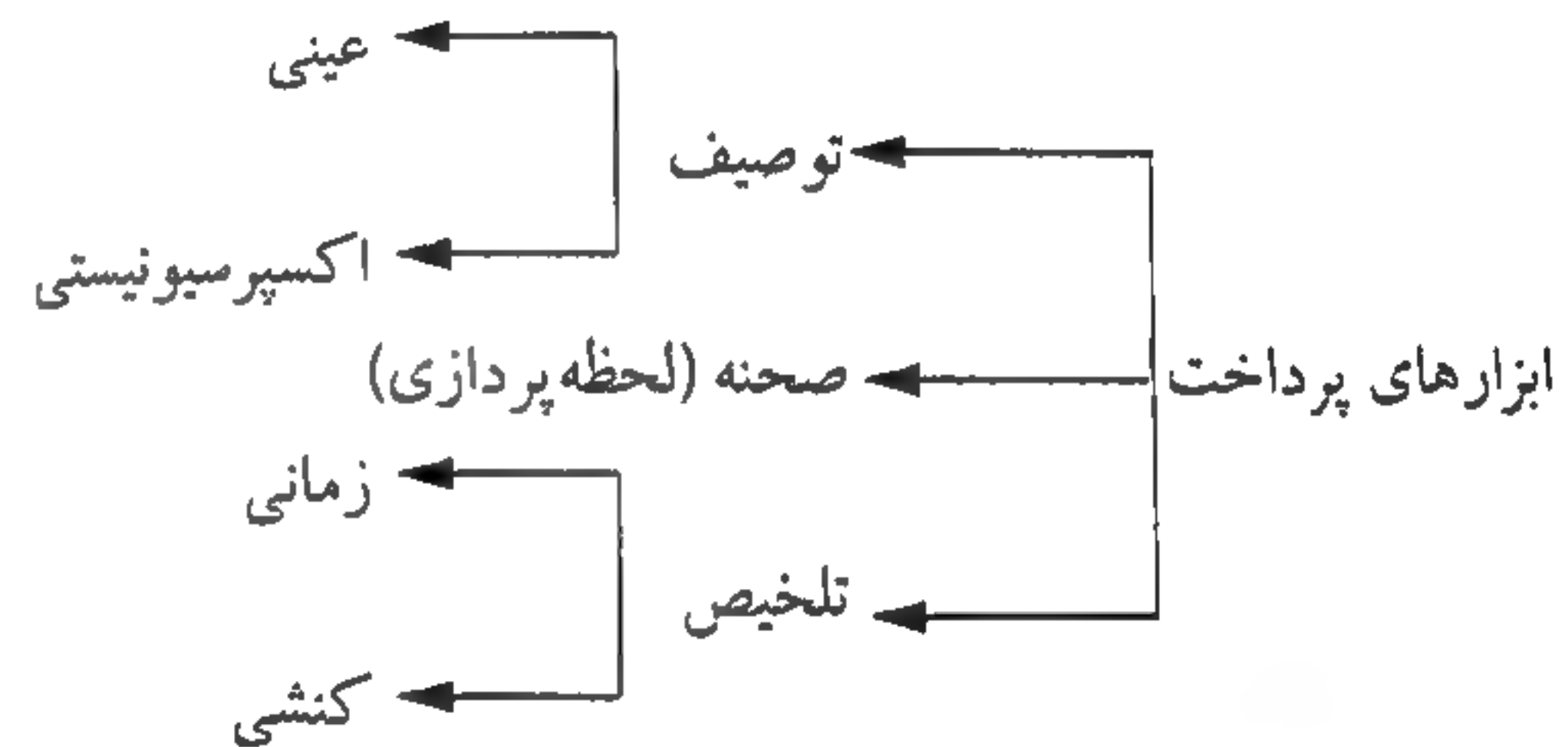
سپس چند بند دیگر داستان را ادامه می‌دهد و مجدداً درباره‌ی آقای

مدیر اطلاعات جدیدی به خواننده منتقل می‌کند:

«پرونده‌ی دانشگاهش نشان می‌داد که نمره‌ی خوبی نداشت.» همه‌ی این اطلاعات فردی را که توصیف عینی است، در طول داستان پخش می‌کند. به این صورت، شخصیت بیرونی و درونی آقای مدیر مانند یک برق آسمانی (آذرخش) دی یک لحظه جلوی دیدگان خواننده ظاهر و به طور ناگهانی محو نمی‌شود. بلکه تا زمانی که داستان خوانده می‌شود، آقای مدیر مانند ماهی که زیر ابرهای رگه رگه باشد، پیش چشم خواننده ظاهر می‌شود و تا پایان متن، همراه خواننده است و در یاد می‌ماند.

☑ ابزارهای پرداخت

در گفتار پیش نوشتم که:

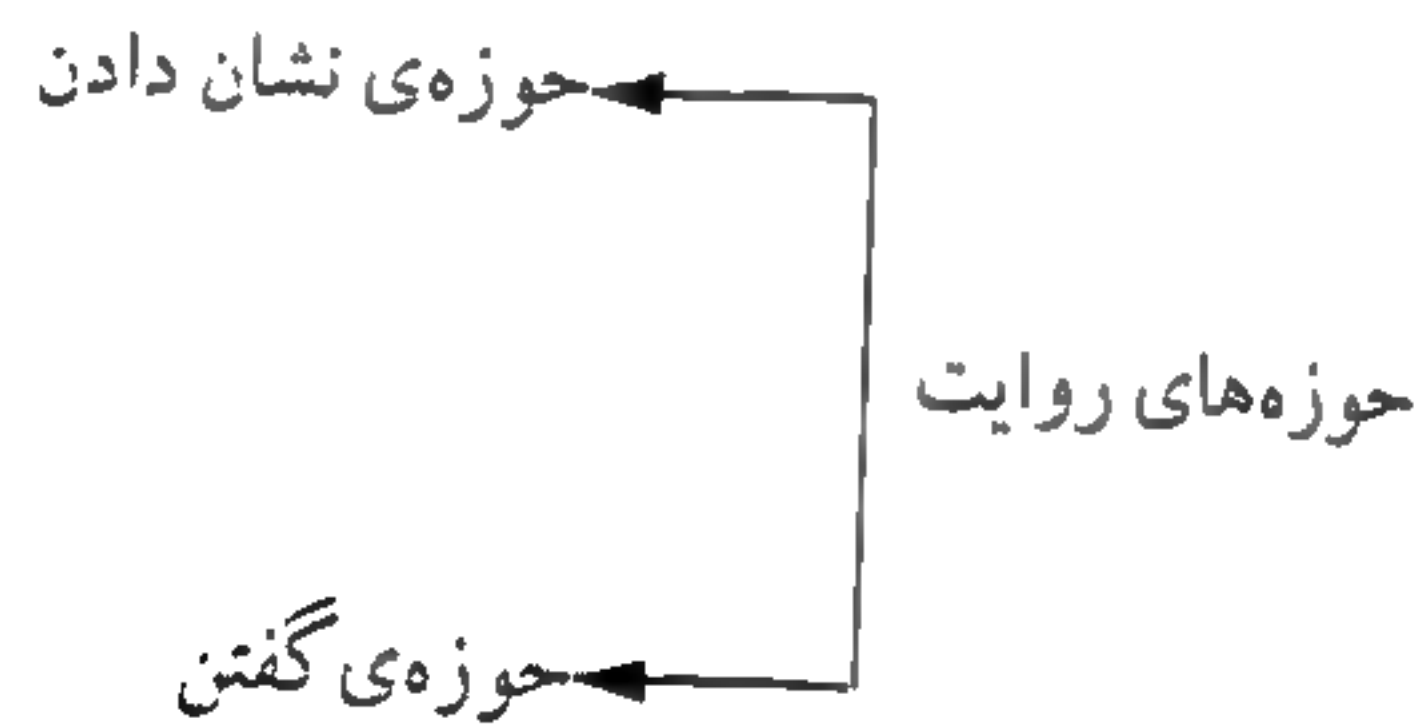


● صحنه

نقطه‌ی مقابل توصیف، صحنه است. اگر توصیف آرایه‌ی تصویر ساکن از رویداد و کنش‌های آدم داستان است، صحنه، آرایه‌ی یک تصویر متحرک از حادثه و عملکرد آدم‌های داستان به شمار می‌رود. به زبانی ساده‌تر می‌توان گفت که منظور از صحنه، همان لحظه پردازی است. لحظه پردازی، تصویری است که حرکت در آن وجود دارد.

اگر در توصیف، جهان گردنده‌ی داستان می‌ایستد و در حال می‌زند. در صحنه، جهان گردنده‌ی داستان در گردش است. پس می‌توان هر یک از این ابزارهای پرداخت داستانی را به چیزهایی مانند کرد. توصیف به عکس شباهت دارد و صحنه به فیم. در یک قطعه عکس، اشیاء و موجودات ساکن و ایستا هستند، اما در یک فیم، موجودات و اشیاء در حرکت‌اند.

با اندکی دقت در تعریف این ابزار پرداخت، در می‌یابیم که با تدوینی که دارند، در یک چیز مشترک‌اند و آن وجود عنصر تصویر است. وجود عنصر تصویر، دیدن را به دنبال دارد و عمل دیدن باعث می‌شود که خواننده بدون واسطه، رویداد و یا عملکرد آدم‌های داستان را ببیند. با این تعریف، وارد مقوله‌ای به نام «حوزه‌ی دیدن» می‌شویم. «حوزه‌ی دیدن» از زاویه‌ی خواننده و «حوزه‌ی نشان دادن» از زاویه‌ی داستان‌نویس. هنر روایت باید در جهت تقویب حوزه‌ی نشان دادن باشد. واقع‌گرایی حکم می‌کند که داستان‌نویس بتواند بیرون و درون ماجراها و رفتار آدم‌ها را نشان بدهد.



با ذکر مثال داستانی برای هر یک از ابزارها، موضوع به ذهن نزدیک‌تر و آشنا‌تر می‌شود.

● نمونه‌ی اول توصیف

«مردی قد بلند که کلاه بر سر داشت، وارد شد و روی چهارپایه نشست. وزنش زیاد بود.»

● نمونه‌ی دوم صحنه

مرد سرش را خم کرد و از در وارد شد، کلاهش را از سر برداشت و روی چهارپایه نشست. صدای چهارپایه برخاست....

☑ آیا توصیف در داستان، عیب است؟

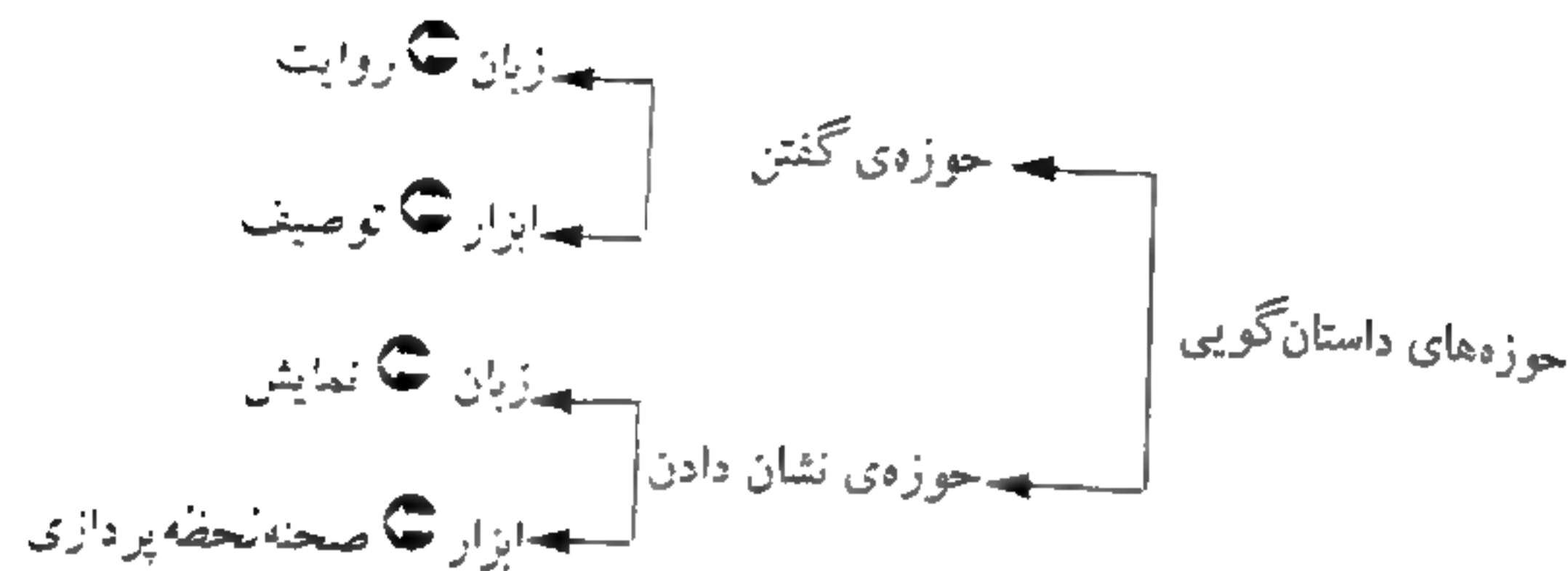
این پرسشی است که بسیاری از هنرجویان داستان نویسی و نویسندگان نو قلم و تازه کار مطرح می‌کنند. در پاسخ باید گفته شود که توصیف، به عنوان یکی از ابزارهای روایت و پرداخت داستانی، فی نفسه کار بدی نیست. به ویژه که گاهی به نویسنده کمک می‌کند تا فضا سازی کند و زمینه‌های نمایش و نشان دادن ماجرا و رفتار شخصیت‌ها را فراهم آورد. بنابراین گاهی لازم هم هست. آن چه باید از آن دوری کرد، «توضیح» است نه توصیف. در نمونه‌ی اول که در بالا ذکر شد، نویسنده دارد توضیح می‌دهد. «توضیح» مرحله‌ی ابتدایی توصیف است. در «توضیح» رد پای نویسنده به طرز آشکاری دیده می‌شود. در میان قالب‌های نگارشی، بیش از همه «خاطره» قالبی است که در آن توصیف نقش بسیار مهمی بر عهده دارد، زیرا قالب نگارشی «خاطره» دو عنصر اساسی شخصیت پردازی و فضا سازی را ندارد.

در یک داستان هم فضا سازی و هم شخصیت پردازی و هم توصیف وجود دارد. همان طور که گفته شد، توصیف نباید صرفاً تعریف و توضیحی ساده باشد، بلکه باید بکر و پر از لطافت باشد. داستان نویس تازه کار معمولاً می‌نویسد: «او غمگین بود» ولی نویسنده‌ی چیره دست می‌گوید: «غم» را «نشان بدهد» برای همین است که می‌گویند:

«برای چشم‌ها بنویسد نه برای گوش‌ها».

اصطلاح، صحنه و لحظه پردازی از واژگان کاربردی در ادبیات نمایشی و نمایش نامه نویسی و فیلم نامه نویسی است که در سال‌های اخیر بنا به روی کردی که در داستان نویسی نوین پدید آمده، وارد متون آموزشی

داستان نویسی شد. واقع گرایی و نیاز به حقیقت ماندی به منظور باورپذیر کردن ماجرا و کنش‌های داستانی سبب می‌شود تا نویسنده با استفاده از ابزار لحظه پردازی و صحنه و توصیف‌های نزدیک به تصویر، برای دیدن خواننده و نشان دادن ماجرا و کنش‌های داستانی بنویسد.



حوزه	زبان	ابزار
گفتن	روایت، حکایت	توصیف / توضیح
نشان دادن	نمایش / گفت و گو	صحنه لحظه پردازی

نمونه‌های فراوانی از ابزارهای گفته شده (توصیف و صحنه) در داستان‌های کوتاه ایرانی و خارجی وجود دارد که برای هر یک اشاره کوتاهی شد. هنرجویان گرامی و داستان نویسان نو قلم می‌توانند نمونه‌های دیگر را با خواندن داستان‌های بیش تری مورد بررسی و دقت قرار دهند. در گفتار آینده، ابزار دیگری از پرداخت داستانی را مطرح خواهم کرد. این ابزار، تلخیص نام دارد.

☑ تلخیص

به این عبارت درباره‌ی زندگی نامه‌ی موپاسان، داستان‌نویس معروف فرانسه، توجه کنید:

«وی در ۱۸۵۰ در نورماندی فرانسه چشم به جهان گشود. در شش سالگی پدر و مادرش از هم جدا شدند. در سیزده سالگی به یکی از مدارس کاتولیک‌ها رفت و چیزی نگذشت که اخراج شد. سپس به مدرسه‌ی دیگری رفت و در آن جا به خاطر سرودن شعر جایزه‌ای دریافت داشت...»

قبل از رسیدن به بحث اصلی که تلخیص نام دارد، به موارد حذف شده در این بند توجه کنید.

«موپاسان در سال ۱۸۵۰ میلادی در نورماندی فرانسه چشم به جهان گشود...»

به غیر از این واژه‌های حذف شده (که با حروف سیاه مشخص شده‌اند، سال‌هایی از زندگی موپاسان نیز حذف شده است. مثلاً از زمان تولد، یک سره به ۶ سالگی او می‌رویم که مصادف با جدا شدن پدر و مادرش می‌باشد. از این زمان تا ۱۳ سالگی باز هیچ خبری از او نداریم. در این سال است که او پا به مدرسه می‌گذارد. از وقتی که وارد مدرسه شد تا زمان اخراج مسلماً زمانی گذشته است. همین طور از زمان اخراج تا به مدرسه دیگری رفتن هم چند روزی سپری شده است، اما خواننده‌ی این متن سرگذشت، به همراه نویسنده‌ی متن از روی این زمان‌ها می‌پرد و هیچ اطلاعی از زمان‌های یاد شده، ندارد.

به این فشردگی و خلاصه کردن، تلخیص می‌گویند. تلخیص، روایتی است که فشرده شده باشد. یعنی زمان آن متراکم شده باشد. مثلاً وقتی می‌گوییم: «۶ سال طول کشید تا دیپلم گرفتم»

زمانی فشرده و متراکم را روایت کرده‌ایم. بدون آن که رویدادهای این مدت (۶ سال) را بر شماریم و نشان دهیم یا حتی توصیف و روایت کنیم. تلخیص، همان گونه که از نامش پیداست، نقل فشرده‌ی رویداد، کنش و

عمل داستانی، سرگذشت و یا حالت است. آن چه با تلخیص حذف می‌شود. مانند وقت تلف شده‌ی یک بازی فوتبال است که معمولاً در پایان بازی توسط داور بازی، حساب می‌شود، اما در داستان و رویداد می‌دانیم. داور (نویسنده) نیازی نمی‌بیند که آن را منظور کند.

داستان‌نویس با تاریخ‌نویس تفاوت دارد. یک نفر مورخ به خاطر سندیت نوشته‌اش، ناگزیر است تمام رویدادهای ریز و درشت را در یک منقطع رسمی نام ببرد، اما داستان‌نویس برخلاف تاریخ‌نویس، روزها، ماه‌ها و سال‌هایی که در آن‌ها هیچ حادثه‌ی برجسته‌ای رخ نداده، نقل نمی‌کند.

فرض کنید که پیرزنی تنها در خانه‌اش مرده و همسایه‌هایش پس از یک هفته به مرگ پیرزن پی برده و به پلیس خبر داده‌اند. به نظر شما در این رویداد دانستن چه چیزی لازم است؟

۱. علت مرگ؟

۲. شناسایی قاتل یا قاتلان؟

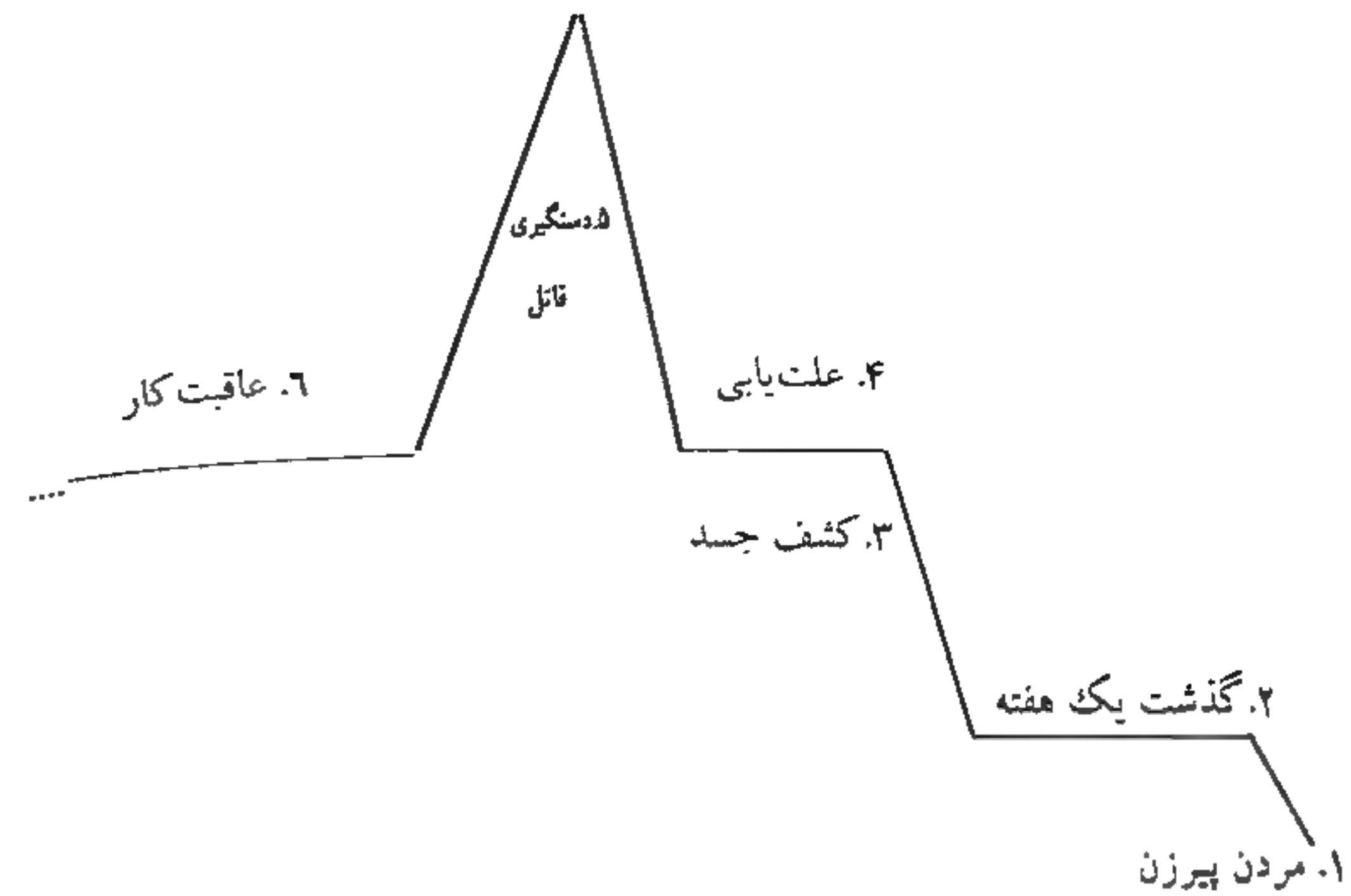
۳. آیا قاتل یا قاتلان دستگیر می‌شوند؟

۴. در صورت دستگیر شدن قاتل یا قاتلان مجرا به کجا می‌انجامد؟

همه‌ی این گزینه‌ها در این ماجرا مهم هستند.

آن چه اصلاً اهمیت ندارد این است که در طول این یک هفته که جسد پیرزن در خانه افتاده بوده، در خانه‌ی او چه گذشته است.

در واقع این یک هفته را باید زمان مرده و تلف شده به حساب آوریم. این موضوع را با یک نمودار بهتر می‌توان نشان داد.



مراحل یک و دو (به ویژه مرحله دو) مرحله‌ی کلیدی نیستند، پس می‌توانند حذف شوند. پیش از پایان دادن به این گفتار، باید کاربردهای ابزارهای پرداخت داستانی را نام ببریم.

الف: کاربردهای توصیف

۱. چشم‌اندازی از مکان داستان (زمین داستان).
۲. ایجاد اتمسفر یا فضا سازی (آسمان داستان).

ب: کاربردهای لحظه‌پردازی

۱. چشم‌اندازی از مکان داستان.
۲. ایجاد اتمسفر.
۳. ایجاد حرکت در داستان.

ج: کاربردهای صحنه

۱. چشم‌اندازی از مکان داستان.
۲. فضا سازی.
۳. قابل لمس کردن مکان و رویداد داستان.
۴. نمایشی کردن ماجرا با هدف واقع‌گرایی و باورپذیری.

د: کاربردهای تلخیص

۱. حذف زمان‌های تلف شده و بی اهمیت.
 ۲. ایجاد ایجاز در متن.
- تلخیص ممکن است به شکل‌های گوناگون در داستان صورت گیرد.

الف: تلخیص در زمان

در این نوع تلخیص فقط زمان، فشرده و متراکم می‌شود. نمونه: از داستان «عمه بگو»، نوشته‌ی فریبا وفی: «... بعد از چهل روز، همسایه‌ها پیش عمه می‌آیند. نامادری سر خانه و زندگی‌اش برگشته است...»

ب: تلخیص در کنش داستانی

نمونه: فریبا وفی در همان داستان، پس از تلخیص زمانی ادامه می‌دهد: «از نظر مردها همه چیز تمام شده است، ولی زن‌ها غذا می‌پزند، بچه‌های‌شان را به مدرسه می‌فرستند. جوراب شوهرهای‌شان را وصله می‌زنند...»
مسلماً در اثنای غذا پختن یا بچه‌ها را روانه مدرسه کردن و جوراب‌های مردها را وصله زدن، کنش‌ها و کارهای دیگری نیز از زن‌ها سر می‌زند که چون اهمیت داستان چندانی ندارد، توسط نویسنده حذف می‌شوند.

ج: تلخیص از زبان شخصیت داستانی

(نخل‌های بی سر، قاسم علی فراست) «دیروز و امروز نزدیک به صد تا شهید آوردن».

د: تلخیص از زبان نویسنده

«از نیمه‌های شب که ناصر دوان دوان خودش را به خط رساند تا الان که دمدمه‌های طلوع آفتاب است، دشمن خودش را به مقر پلیس راه و پشت کشتارگاه رسانده است».

در پایان جدول ابزارهای پرداخت داستانی را می‌آوریم:

ابزار پرداخت	حوزه	زبان
توصیف	گفتن تأحدودی نشان دادن	روایت
صحنه	نشان دادن	لحظه‌پردازی گفت‌وگو
تلخیص	گفتن	روایت

کارگاه شماره بیست و هفت:

(الف) صحنه‌ای از یک روز برفی را در سه یا چهار سطر، توصیف کنید.

(ب) همان صحنه را از زبان پدر یا مادر تان که تازه از بیرون، وارد اتاق شده‌اند، توصیف کنید.

(ج) به یک کارگاه آبکاری و یا پرداخت‌کاری فلزیات بروید و کارهایی را که در آنجا انجام می‌شود، مو به مو بنویسید.

(د) مشابه آن کارها را در مورد داستانی که به تازگی نوشته‌اید، انجام دهید.

گام دوازدهم

آشنایی زدایی

آیا تا به حال شبی را در خانه‌ای که در کنار یک بزرگراه قرار دارد، سر کرده‌اید؟

سر و صدای آمد و رفت خودروها، خواب زده‌تان کرد یا بن‌که توانسته‌اید خوب بخوابید؟

آیا فکر کرده‌اید که ساکنان اطراف فرودگاه‌ها که هر چند دقیقه یک هواپیما در آن می‌نشینند یا پرواز می‌کنند، چگونه می‌خوابند؟

آیا فکر کرده‌اید که ساکنان اطراف راه آهن چگونه استراحت می‌کنند؟ (گاهی راه آهن از میان یک روستا یا شهر می‌گذرد و ساعت عبور قطار، نیمه‌های شب است).

البته زیاد هم جای نگرانی نیست، زیرا انسان، موجودی است که خیلی زود با پیرامون خود سازگار می‌شود.

آن چه که برای ما (در مثال‌های بالا) غیرعادی و غیرمعمول است، برای ساکنان آن جاها امری عادی و قابل تحمل است. من و شما هم اگر چند شبانه روز در آن جا زندگی کنیم، دیگر نه صدای هواپیما ما را اذیت می‌کند و از خواب می‌پراند و نه صدای بوق گوش‌خراش قطار، رفته‌رفته به جایی خواهیم رسید که حتی هنگام فرود یا صعود هواپیما و رفت و آمد پرسروصدای قطار، برای یک لحظه‌ی کوتاه بیدار نمی‌شویم.

یکی از هنرشناسان که نامش «ویکتور اشکلوفسکی» است، جمله‌ی بسیار خوبی در همین زمینه دارد. وی می‌گوید:

«ساحل‌نشینان، صدای غرش امواج را نمی‌شنوند». در هنر و داستان‌نویسی هم این اتفاق می‌افتد. آن قدر درباره‌ی عشق و کینه و دوستی و دشمنی نوشته‌اند که دیگر ارزش و اعتبار خود را از دست داده و خواننده با خواندن آن حتی یک تکان کوچک هم نمی‌خورد. چون هیچ گونه تازگی در آن

دیده نمی‌شود. تکرار باعث عادی شدن می‌شود. از طرفی دیگر می‌دانیم که موضوع‌ها و مایه‌های نوشتن محدودند. پس از سال‌ها نوشتن، نویسنده‌ها به تکرار دچار می‌شوند. سال‌هاست که ماه در شب‌ها می‌تابد و نویسندگان برای بیان این مطلب از فعل تابیدن استفاده می‌کنند. این یک گزاره‌ی عادی است. عادی از این رو که با خواندن آن کم‌ترین حرکت ذهنی و تصویر خیال در خواننده پدید می‌آید.

اما اگر شاعری شکل معمولی زبان را به هم بریزد و بنویسد:

«می‌تراود مهتاب

می‌درخشد شب تاب...»

خواننده، تکان می‌خورد. ذهنش به فعالیت می‌افتد. با خواندن و دیدن «می‌تراود» برای واژه‌ی مهتاب، کنجکاو می‌شود تا بقیه‌ی متن را بخواند. چون برایش تازگی دارد، اما در ادامه می‌بیند که این «بر هم زدن معمول‌ها» اتفاقی و تصادفی نیست. گویا عمدی در کار است. می‌خواند:

«نیست یک دم شکند خواب به چشم کس ولیک

غم این خفته‌ی چند

خواب در چشم ترم می‌شکند»

به کارگیری فعل «تراویدن» به جای «تابیدن» برای مهتاب و «شکستن» برای خواب، شگردی هنری به شمار می‌رود که با آن امور و پدیده‌هایی معمولی و تکراری، شکلی نو و جالب به خود گرفته‌اند.

کار هنر همین است. هنر، وسیله‌ای است برای کشف دوباره و دیدنی دیگر، کشف دوباره‌ی زیبایی‌ها و جهان پدیده‌ها و دیدنی دیگرگونه و نو. یکی از راه‌های زیبایی و کشف جدید، بازسازی و بازآفرینی پدیده‌هاست که با شگردهای هنری صورت می‌گیرد.

آشنایی‌زدایی یعنی ناآشنا ساختن مفاهیم آشنا و عادی شده تا بتوان به آن‌ها تازگی دوباره بخشید و از آن لذت بیش‌تری درک کرد.

این شگرد نخستین بار توسط گروهی از هنرشناسان روسی که پیرو مکتب

فرمالیسم (شکل‌گرایی) بودند، اعلام شد. اسک洛夫سکی و دوستش - بیت - این جمله‌که:

«ساحل نشینان صدای غرش امواج را نمی‌شنوند

در صدد یافتن راهی هستند تا کاری کنند که ساحل نشینان یک بار دیگر صدای موج‌ها را بشنوند.

برای این کار، این روش را پیشنهاد می‌کنند.

□ پیش‌نمایش (برجسته‌سازی) از راه بر هم زدن روش‌های معمول

زبان.

در این باره مثال شعر «می‌تراود مهتاب» نیمایوشیج و مانند آن کفایت می‌کند.

«این کاسه‌ی گدایی دیدار بشکند»

در این بیت دو تازگی دیده می‌شود. نخست «شکستن» چشم که استعاره از گریه کردن است و دیگری معادل‌سازی و ترادف آفرینی کاسه‌ی گدایی دیدار» برای چشم. این زیبایی آفرینی سبب می‌شود تا حالت و رفتاری عادی و تکراری، به شکلی بیگانه و ناآشنا، بازآفرینی شود و به خاطر تازگی بر دل بنشیند و ذهن را به فعالیت وادارد.

۱. کاربرد ناآشنای واژه‌ها

گاهی به جای ضمیر مشترک خود، از ضمیر جدای تو استفاده می‌کنند، چنان‌که سعدی می‌نویسد:

«من آنم ز پای اندر افتاده پیر

خدایا به فضل توام دست گیر»

که منظور آن است که به بخشش و کرم خود، دست مرا بگیر.

این نوع بیگانه‌سازی و نوآوری در بازسازی زبان در نثر هم دیده می‌شود. به چند نمونه در این مورد بسنده می‌کنم.

● نمونه‌ی اول:

بیهقی در آغاز گزارش سیلِ غزنین که شکل و شمایل داستانی نیز دارد، می‌نویسد:

«روز شنبه نهم ماه رجب، میان دو نماز، بارانکی خرد خرد می‌بارید، چنان‌که زمین تر گونه می‌کرد»^۱.

● نمونه‌ی دوم:

همان بیهقی در همان کتاب، در سوگِ استاد خود ابونصر مشکان می‌نویسد: «اکنون می‌خواهم این قلم را کمی بگریانم»

که منظور از گریاندن قلم، غمگین‌نویسی و اندوه‌باری نثر است.

در سال‌های اخیر و در روزگار ما هم آشنایی‌زدایی در نثر و زبان داستان به عنوان شگرد و تمهیدی هنری با هدف بازسازی زبان و نوآوری رسمیت دارد. بیژن نجدی در داستان‌های کوتاهش می‌کوشد از تمام ظرفیت‌های واژه و زبان استفاده کند.

● نمونه‌ی سوم:

فرازهایی از نثر داستان استخری پر از کابوس.

«خانم دستش را با سنگک از چادر بیرون آورد و سفیدی خیابانی را به مرتضی نشان داد که ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود»

● نمونه‌ی چهارم:

«مرتضی، صدای باز شدن دری را شنید. فنجان سفیدی را دید که در یک سینی به طرف ستوان می‌رود. همین که سینی روی میز گذاشته شد، ستوان اشاره کرد که آن را جلوی مرتضی بگذارند. فنجان از روی میز بلند شد و باغ‌های چای اتاق را دور زد»

شکستن واژه‌ها و استفاده از واژه‌های محاوره‌ای در بعضی از داستان‌ها که نخستین بار به دست صادق چوبک اجرا شد، نوعی آشنایی‌زدایی است و پس از آن داستان‌هایی نوشته شد که تمام نثر آن به زبان شکسته و نثر محاوره‌ای

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، ص ۲۶۰.

بوده.

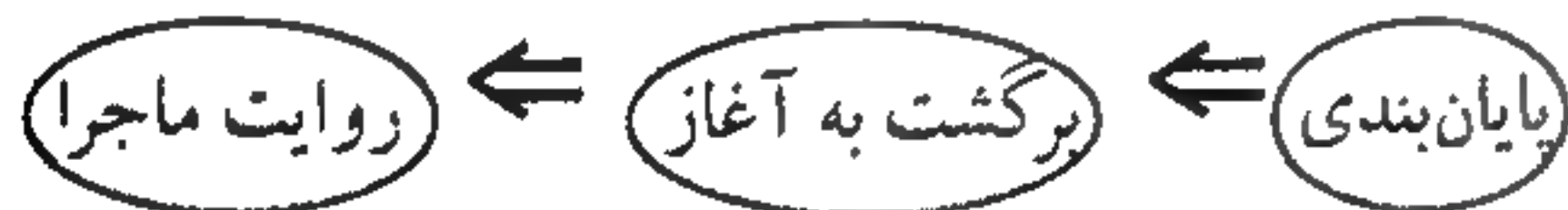
تمام تلاش‌هایی که شاعران و نویسندگان به کار می‌گیرند تا خوشه‌ها - نوشته‌های دیگر فرق داشته باشد و خواننده بیدار کند. در حوزه‌ی آشنایی‌زدایی قرار می‌گیرند. در یک جمله، آشنایی‌زدایی در زبان دور کردن زبان از زبان معمولی است.

۲. آشنایی‌زدایی در پیرنگ داستان

این نوع آشنایی‌زدایی فقط در حوزه‌ی نثر و ادبیات داستانی جای دارد. شکل معمول پی‌رفتِ حادثه در داستان‌های کلاسیک در این نمودار نشان داده می‌شود.



این شیوه سال‌ها و قرن‌ها تکرار شده، به گونه‌ای که در اثر تکرار، کشش لازم را ندارد. حال اگر داستان‌نویسی پیدا شود و این نظم تکراری را بر هم بزند و رویدادها را جابه‌جا کند و پایان‌بندی را در آغاز متن بیاورد و بقیه‌ی متن داستان را برای کشف راز و گره‌گشایی بنویسد، آشنایی‌زدایی کرده است. آوردن فلاش بک‌ها و تقدم و تأخرهای بعضی از متن‌های داستانی (در فیلم‌ها از این شگرد استفاده می‌شود) به همین خاطر صورت می‌گیرد...



نمونه‌های این شیوه آن قدر فراوان است که از ذکر آن خودداری می‌کنم.

۳. آشنایی‌زدایی در روایت

در داستان‌های جدی و غیرتمثیلی، داستان (رویداد) از زبان یکی از آدم‌ها و یا گاهی از زبان نویسنده روایت می‌شود.

این شیوه، روش غالب و چیره‌ی قرن‌ها داستان‌نویسی است.

اما لئون تولستوی این قاعده و نظم و قرارداد را بر هم زد و در داستان کوتاه «زمین نورد» ماجرای داستان را از زبان یک اسب روایت کرد. بعدها این شگرد روایی از سوی نویسندگان دنبال شد و داستان‌هایی نوشته شد که راوی آن حیوانات، گیاهان و حتی جمادات بودند.

این نوعی آشنایی زدایی است و ذائقه‌ی خواننده را تغییر می‌دهد و باعث می‌شود که خواننده متن را تا به آخر بخواند.

و یا ویلیام فاکنر در داستان «خشم و هیاهو» ماجرای اصلی داستان را از زبان «چندراوی» بازگو می‌کند.

این مانند آن است که از زوایه‌های گوناگون و به وسیله‌ی چند دوربین، از یک صحنه فیلم‌برداری یا عکس‌برداری کرده باشند. اصل ماجرا و رویداد در خشم و هیاهو، یکی است. آن چه خواندن آن را تحمل‌پذیر می‌سازد، تعداد راویان است.

خواننده دوست دارد بداند که آدم‌های گوناگون چگونه یک رویداد را می‌بینند؟ چند صدایی (پلی فونی) تا پیش از فاکنر وجود نداشت.

☑ «تمثیل»

دانش معانی و بیان، تنها در حوزه‌ی شعر کاربرد ندارد. گستره‌ی معانی و بیان و زیبایی شناختی زبان، به حوزه‌ی نثر و داستان هم کشیده شده است. یکی از جلوه‌های معانی و بیان در حوزه‌ی داستان، عنصر تمثیل است. تمثیل در لغت به معنی مثال آوردن بوده و آن نوعی تصویرنگاری است که در آن مفاهیم و مقاصد اخلاقی از پیش شناخته شده‌ای از روی قصد به اشخاص، اشیاء و حوادث منتقل می‌شود.

نویسنده، شخصیت‌ها و رویدادها را طوری انتخاب می‌کند که بتواند منظور او را که معمولاً عمیق‌تر از روایت ظاهری داستان است، به خواننده منتقل کند. هنگامی که از تمثیل در داستان نام برده می‌شود، خواننده‌ی ایرانی

معمولاً به یاد داستان‌ها و حکایت‌های تمثیلی کلیده و دمه می‌افتد. در کلیده و دمه می‌خوانیم: «هم چون آن سگ که لب جوی، استخوانی یافت. چندان که در دهان گرفت عکس آن در آب بدید. پنداشت که دیگری است. دهان باز کرد تا آن را نیز از روی آب برگیرد، آن چه در دهان بود به بد داد. داستان‌نویسان به چند دلیل از تمثیل استفاده می‌کنند.

۱. آشنایی زدایی از یک آدم، رویداده، شیء با این هدف که یک بار دیگر مورد توجه خاصی قرار گیرد.

۲. غیرمستقیم‌گویی و پرهیز از دخالت‌های مؤلف و متن.

۳. جلوگیری از واکنش‌های افراد و نظام‌ها.

۴. فراهم آوردن موقعیتی که بتوان به آسانی در مورد اشخاص، رویدادها، کنش‌ها و... انتقاد کرد، بدون آن که آسیبی به مؤلفان برسد. برای نمونه متنی تمثیلی و کوتاه را بازنویسی می‌کنیم:

«در یک جنگل بزرگ، شیری زندگی می‌کرد که هر روز برای نوشیدن آب به کنار آب می‌رفت. در پایین رود قرار می‌گرفت و هر جانوری را که می‌آمد و بالاتر از شیر آب می‌نوشید متهم می‌کرد که آب را گل‌آلود کرده و به خاطر این جرم نابخشودنی، جانور بخت برگشته را می‌خورد. روزی خرگوشی با هوش، پایین‌تر از شیر قرار گرفت و مشغول نوشیدن آب شد. شیر که دید دارد شکست می‌خورد، رو به خرگوش کرد و گفت: آهای حیوان نادان چرا آب مرا گل‌آلود کرده‌ای!

خرگوش پاسخ داد:

«شما، سرچشمه ایستاده‌ای، من پایین‌تر از شما هستم، چگونه ممکن است آب شما را گل‌آلود کرده باشم؟! از کی تا حالا آب سر بالا می‌رود؟ شیر خشمگین شد و فریاد زد:

«آب را گل‌آلود نکرده‌ای، اما زبان درازی که کرده‌ای؟»

در این داستان تمثیلی، خوی خودکامگی شاهان و خودکامگان در قالب حکایتی شیرین از زبان جانوران بیان شده است. به راستی اگر نویسنده‌ی این

حکایت، مثلاً در زمان خسرو انوشیروان یا هر شاه دیگری، از این زبان و لحن استفاده نمی کرده و می نوشته که:

«پادشاهی بود که به بهانه های واهی، مردم را به بند می کشید و از بین می برد»

آیا می توانست؟ داستان را برای همه ی مردم بخواند؟ آیا می توانست، جان سالم به در ببرد؟ و پرسش های دیگر.

پس عنصر تمثیل و داستان های تمثیلی وسیله ای هستند برای نوآوری در تخیل و آزاداندیشی و شکستن مرزهای ناممکن و پیشروی از خط قرمز. با این توضیحات، یک بار دیگر باید تمثیل را تعریف کرد.

اگر یک قطعه از عکس چهره ی خود را به دست چند نفر از دوستان خود که در یک جا نشسته اند، بدهید، همه خواهند گفت که این عکس شماست. اما اگر یک آینه به دست دوستان خود بدهید، آن ها چه تصویری در آن خواهند دید؟ آیا تصویر شما را در آن می بینند؟ مسلماً هر کس که در آینه نگاه می کند، عکس خود را در آن مشاهده می کند. این «نماد» است. تمثیل نیست.

تمثیل، مانند یک قیف است که هر چیز به آسانی از سرگشاد آن وارد می شود. ولی گذشتن از لوله ی تنگ آن دشوار است.

پس هدف از آفرینش تمثیل، از کثرت به وحدت رسیدن است.

همه ی خوانندگان یک داستان تمثیلی، در نهایت به یک برداشت و مفهوم می رسند. مثلاً در حکایتی که از کلیله و دمنه نقل شد، همه ی خوانندگان به این نتیجه گیری می رسند که «ساده انگاری» باعث زیانکاری می شود. در حکایت شیر و خرگوش هم تمامی خوانندگان و شنوندگان به این برداشت خواهند رسید که «نادانی بنیاد هر ستمی است» و یا این که «ستمگران و خودکامگان، برای توجیه کارشان، بهانه های کوچک و ابلهانه ای دارند».

تمثیل از جهتی مانند صنعت است. به عنوان مثال از چوب صندلی ساخته

می شود، بدون آن که استعداد ذاتی منحصر به فردی در چوب برای صندلی شدن وجود داشته باشد. چرا که در چوب استعدادی برای عصا شدن هم وجود ندارد. یعنی همه ی این استعدادها ممکن است در چوب باشد، اما عصا شدن یا صندلی شدن چوب به خواست و نیاز و کار نجار بستگی دارد. در حالی که نماد این گونه نیست. در یک دانه، استعداد جوانه زدن و گیاه شدن وجود دارد.

وقتی می گوییم: «دیو چو بیرون رود، فرشته در آید». دیو، جانشین بدی و پلیدی و فرشته جانشین خوبی و پاکی است.

یعنی شخصیت هایی مانند دیو و فرشته دارای دو بُعد هستند. یک بُعد، دیدگاه نویسنده است و بعد دیگر، جایگاهی است که این کاراکترها در آن مجسم می شوند.

داستان های تمثیلی، در ادبیات داستانی معاصر هم کاربردها و خوانندگان زیادی دارد. یکی از این داستان ها، داستان تمثیلی، «صحرای محشر» است. جمال زاده در این داستان تخیلی هم از شخصیت ها، فضاها و رویدادهای تمثیلی استفاده کرده است تا از تنیدی و زندگی زبان و پیرنگ داستانی آن بکاهد.

☑ «نماد»

در دانش بیان و زیبایی شناختی زبان به سرفصل هایی مانند «تمثیل، نماد، اسطوره، رؤیا، کهن الگوهای قومی، منطقه ای و جهانی» روبه رو می شویم. دانستن سازوکار این عناصر برای داستان نویس از آن رو سودمند است که درون مایه (ژرف ساخت) و ساختار درونی اثر را محکم می کند. می دانیم که دو سده از داستان نویسی به شکل و شیوه ی نوین در جهان و یک سده در ایران می گذرد. در این مدت، بسیاری از مایه ها و سوژه ها، ساختارهای بیرونی (تکنیک ها) و قالب ها از سوی داستان نویسان، گوناگون مورد استفاده و تجربه قرار گرفته است. به گونه ای که بسیاری از نویسندگان و حتی شمار زیادی از

خوانندگان ادبیات داستانی چنین می‌پندارند که ادبیات داستانی به خط پایان رسیده است. دلیل این‌ها نیز این است که سوژه‌ها اکثراً تکراری است. شکل‌های روایت، شیوه‌های بیانی داستان در اثر کثرت تکرار، جذابیت و کارایی خود را نزد نویسندگان و خوانندگان از دست داده است. بنابراین برای زنده نگه داشتن ادبیات داستانی باید چاره‌ای اندیشید. حال که به دشواری می‌توان موضوع‌ها و سوژه‌های نو دست و پا کرد، حال که ساختارهای داستانی به صورت‌های تکراری دارد ارایه می‌شود، باید از عناصری استفاده کرد که فضا و حال و هوایی نو در جهان داستان به وجود آورد. یکی از این عناصر، عنصر نماد است.

● نماد چیست؟

نماد در لغت به معنی نشانه، علامت و مظهر است. سمبل، واژه‌ای است که به معنی نماد از Symbol انگلیسی گرفته شده است.

نماد در اصطلاح ادبی به چیزی گفته می‌شود که به جای چیز دیگری قرار گرفته باشد، چیزی که معنای خود را از دست بدهد و جایگزین چیز دیگری شود، یا چیز دیگری را به ذهن ما القاء و متبادر کند. مثلاً وقتی می‌نویسیم: «گل سرخ» و آن را در طول متن چند بار تکرار و درباره‌ی آن تأکید می‌کنیم، چیزی بیش‌تر از یک گل سرخ واقعی و معمولی مدنظر ماست. این نشانه‌ی «گل سرخ» ما را به یاد طراوت جوانی، زیبایی، شیفستگی و مهرورزی می‌اندازد. یعنی گل سرخ در عین حال که گلی سرخ رنگ است، نماد و نشانه‌ی جوانی و زیبایی و عشق و محبت است. گل لاله نیز نشانه‌ی رشادت و شهادت است. عارف قزوینی می‌گوید:

«از خون جوانان وطن لاله دمیده،

از قامت سرو قدشان، سرو خمیده»

در این شعر «سرو» نشانه‌ی ایستادگی و پایداری است.

هم‌چنین وقتی که از «شب» سخن می‌گوییم، به غیر از قید زمان، به زمانه و شرایط خود کامگی، استبداد و خفقان اشاره می‌کنیم. پس «شب» هم نماد

است.

اگر نویسنده‌ای در متن خود، از واژه‌ی رانو استفاده کند و مشخصاً روی آن تأکید نماید، روشن است که غیر از یک کرم حور حور که در شالیزارها زندگی می‌کند و به پاهای کشاورزان می‌جسد و حور تس‌ر می‌مکد، به آدم‌هایی اشاره دارد که از دیگران، تغذیه می‌کنند و از دیگران بهره‌کشی می‌کنند.

در طول قرن‌ها زندگی اجتماعی انسان‌ها و تکامل خیال‌ورزی، نمادهای فراوانی به وجود آمده و کاربرد دارد. گروهی از نمادهای مورد استفاده‌ی انسان‌ها به شکل جدول‌های زیر معرفی می‌شوند:

جدول شماره‌ی ۱ برخی از نمادهای گیاهی

گیاه	نماد (نشانه)
گل سرخ	عشق و زیبایی
لاله	شهید
سرو	آزادگی، ایستادگی
گل	گذرا بودن عمر
بید	کم توانی، ضعف
برگ زیتون	صلح و آشتی

جدول شماره‌ی ۲ برخی از نمادهای طبیعی

زمان	نماد (نشانه)
طلوع خورشید	امیدواری و آغازی دیگر
غروب	تسلیم و شکست، مرگ
پاییز	پیری و پرمردگی
زمستان	اقتناق و پیری

جدول شماره ۳ برخی از نمادهای انسانی نزد جانوران

جانور	نماد انسانی
روباه	حيله گری
گرگ	درندگی
کفتار	مردار خواری
طوطی	سخن‌وری
خرس	آز و طمع
طاووس	خودنمایی و غرور
مورچه	سخت‌کوشی و بی‌آزاری

دامنه‌ی نمادها بسیار گسترده‌تر از این جدول‌هاست. شما می‌توانید برای تمرین، نمادهای دیگری را پیدا کنید و به صورت لیست بنویسید.

❑ داستان نمادین

نماد یا نشانه (سمبول، سمبل) کلمه‌ای است که در شعر و داستان (در قالب‌های دیگر هنری هم، نماد کاربرد دارد) می‌آید و معمولاً هم دو یا چند بار تکرار می‌شود تا به غیر از معنای ظاهری و واقعی خود، مفهوم و معنای مطلوب نویسنده را به ذهن خواننده متبادر کند. هنگامی که در یک متن، روی «گل سرخ» تأکید می‌شود، روشن است که گل سرخ، همان گل سرخ است، اما تکرار و مکث نویسنده روی آن نشان می‌دهد منظور دیگری که در لایه‌ی درونی این واژه نزد نویسنده وجود دارد این است که گاهی با روبه‌رو شدن با واژه‌ای مثلاً گل سرخ، خود به خود به یاد مفاهیمی مانند «جوانی»، «زیبایی» و «عشق و مهرورزی» می‌افتیم. هم چنین وقتی در یک متن، از واژه‌ی «شب» به گونه‌ای تکراری و تأکیدی استفاده می‌شود، خواننده به مفاهیم استعاری و معانی دوم و سوم این واژه متمایل می‌شود و آن، «جهل»

و «اختناق» تاریکی و... است.

شاید این پرسش در ذهن بسیاری از هرجویان و فراگیران داستان‌نویسی شکل بگیرد که «نماد» برای چیست؟ و چرا باید به نماد روی آورد؟ شکل بگیرد که «نماد» ریشه‌های گوناگونی دارد. به کارگیری عنصر نماد تمایل و گرایش به نماد، ریشه‌های گوناگونی دارد. به کارگیری عنصر نماد گاهی در اختیار و اراده‌ی نویسنده است. اگر نویسنده بخود متن خود را از یک لایگی بیرون آورده و دارای بار معنایی و چند لایگی می‌داند، معمولاً به ساخت و بافت نشانه‌گرایی و سمبولیزم، دست می‌زند. ویژگی دنی‌ی عنصر نماد، غنابخشی و پر توان‌سازی معنایی اثر است. داستان‌نویس امروزی، با درک نیاز زمانه بر آن است که داستانی تصویری، نمایشی و در عین حال به رعایت ایجاز خلق کند. این ویژگی‌ها از دشواری‌های داستان‌نویسی به شمار می‌رود. داستان‌نویس، ویژگی‌های یاد شده را با بهره‌گیری از عنصر نماد می‌تواند در داستان‌ش بگنجانند.

گاهی، کاربرد نماد برای نویسنده به گونه‌ای اجبار است. این اجبار در بیرون از ذهن نویسنده شکل گرفته و بر ذهن و زبان نویسنده تحمیل می‌شود. هنگامی که نویسنده‌ای بنا به شرایط زمانه به آسانی نتواند آن چه را در ذهن دارد بر قلم بیاورد، چاره‌ای ندارد جز آن که به سوی نماد دست دراز کند. شاید برای همین است که در بسیاری از قصه‌ها و داستان‌ها، زمان و مکان وقوع رویدادها روشن نیست. گزاره‌هایی مانند «روزی بود، روزگاری بود»، «در یک کشور دور»، «پادشاهی بود» و... برای فرار از مجازات، در آغاز قصه‌ها و روایت‌های قدیمی آورده می‌شده است.

علل دیگری را نیز برای گرایش به نماد و نمادگرایی می‌توان بر شمرد و آن خسته شدن از واقع‌گرایی مستند و عکس‌بردارانه است. به عبارت بهتر، نمادگرایی واکنشی در برابر واقع‌گرایی قلمداد می‌شود.

☑ «اسطوره» یا کهن الگو

یکی از روی کردهای داستانی، روی کرد اسطوره‌ای است. اسطوره به افسانه‌هایی گفته می‌شود سراپا تخیلی که درباره‌ی آفرینش جهان و مبارزه آدمی با طبیعت به صورت شفاهی از نسل‌های متوالی به یک‌دیگر منتقل می‌شوند. غرض اصلی در اسطوره‌ها، شخصیت دادن به پدیده‌ها و رخدادهای طبیعی و تبیین و تفسیر جهان است.

اسطوره، هسته‌ی اصلی و آغازین ادبیات شفاهی و خلاقیت هنری هر ملت به شمار می‌رود. اسطوره‌ها در پیدایی دین‌ها و آیین‌های بشری نقش کلید داشته‌اند.

متن‌های اسطوره‌ای، با آن که فاصله‌های عمیق و آشکار با واقعیت و اندیشه‌های علمی دارند. اما یکی از زیباترین فعالیت‌های ذهن بشر محسوب می‌شوند. انسان‌های نخستین با توجه به وضعیت فکری خود، بیش‌ترین پرسش‌ها را درباره‌ی هستی، جهان، آغاز و انجام آن، پدیده‌های طبیعی مانند رعد و برق، زلزله، آتش‌فشان و... در ذهن خود می‌پروراندند. به عبارت بهتر، دغدغه‌های ذهنی انسان‌ها، چنان که امروز نیز هست، مسایل و پرسش‌هایی عمدتاً فلسفی بوده که با بضاعت دانشی که در اختیار داشته‌اند، پاسخ‌هایی برای آن پیدا می‌کرده‌اند. بسیاری از این پاسخ‌ها علی‌رغم غیرعلمی بودن‌شان، خیلی زیبا و به نوعی سهل ممتنع بوده‌اند. مثلاً درباره‌ی غرش ابرها در آسمان گمان می‌کرده‌اند که دو غول یا دیو با هم می‌جنگند و صدای رعد، صدای به هم خوردن سپرها و شمشیرها و نعره‌های آنهاست. اسطوره‌ها، ساخته و بافته‌ی ذهن مردم عادی اند نه دانشمندان. مردم هنگامی که نمی‌توانند مشکلات روانی خودشان را حل کنند، سعی می‌کنند زندگی خوب را در گذشته جست و جو کنند و با ساختن اسطوره ضعف‌های خود را بپوشانند. پس در اسطوره‌ها یک نوع حس نوستالژیک و حسرت به گذشته وجود دارد.

مردم برای این که خودشان را از تجزیه و تحلیل‌هایی در مورد جهان

هستی و آفرینش زمین و آسمان و پرسش‌های اساسی رحت سارید. دست به آفرینش اسطوره می‌زنند. بنابراین اسطوره‌ها، شاید نخستین آفرینش‌های دی به شمار می‌روند.

درباره‌ی ریشه‌ها و منشأهای اسطوره‌ها، نظریه‌های گوناگونی وجود دارد که در این میان نظریه‌های روان‌شناسان، برجستگی بیش‌تری دارد. یکی از این نظریه‌ها، نظریه‌ی یونگ است. در این دستگاه فکری، دو ناخودآگاه وجود دارد.

۱. ناخودآگاه فردی؛

۲. ناخودآگاه جمعی.

تمامی آثار تخیلی، تجلیات ناخودآگاه فردی است.

افسانه‌ها و اساطیر و قصه‌های پریان، جلوه‌ی ناخودآگاه جمعی نوع بشر است.

نظریه‌ی دیگر، مربوط به فروید است. براساس این نظریه، ریشه‌ی تمام مسایل روانی، شهوت و تمایل جنسی است. رفتارهای آدمیان به امیال سرکوفته‌ی جنسی بر می‌گردند. بنابر تحلیل این دستگاه فکری، افسانه‌ها، تجلی امیال سرکوفته افراد و طبقات پایین اجتماع و اسطوره‌ها جلوه‌های انعکاس یافته‌ی سرخوردگی‌ها و تحقیر شدن‌های اقوام و ملت‌ها در دوران‌های خاص تاریخ است.

به عبارت دیگر، فروید و پیروانش بر این باور بودند که افسانه‌سازی و داستان‌سرایی نتیجه‌ی احساس مهتری (احساس بزرگ‌بینی شخصیتی) و اسطوره‌پردازی، حاصل احساس کهتری بشر می‌باشد. شاید بتوان چنین نتیجه‌گیری کرد که اسطوره، رؤیای جمعی قوم و رؤیا، اسطوره‌ی فرد است. به زبانی دیگر، وقتی ملتی دست به ساختن اسطوره می‌زند، مثل آن است که یک ملت دارد خواب دسته‌جمعی می‌بیند. هم چنان هنگامی که یک نفر خواب می‌بیند، انگار اسطوره‌سازی کرده است. اسطوره‌های ملت‌ها، مانند بسیاری از افسانه‌ها ریشه‌هایی مشترک دارند. به عنوان مثال، اسطوره‌های

یونانی و ایرانی، در بسیاری جهات به اسطوره‌های مصر و چین یا بین‌النهرین، شبیه‌اند. مطالعه‌ی اسطوره‌ها به ذهن توانایی درک تخیل را می‌دهد. اسطوره‌شناسی، پایه‌ی تخیل‌شناسی است.

پیش از آن که به نقش اسطوره و روی کردهای اسطوره‌ای در داستان‌ها پردازیم، به نکته‌ای درباره‌ی شخصیت در اسطوره اشاره کرده، در گفتار آینده جلوه‌هایی از بینش اسطوره‌ای را در داستان‌های امروزی نشان خواهیم داد.

اساساً در اسطوره‌ها به جای شخصیت، قهرمان وجود دارد. قهرمان اسطوره‌ها، بیشتر مذهبی‌اند. بر همین اساس قهرمان‌های اسطوره‌ها دو پیکره‌اند؛ نیمه آدم و نیمه خدا هستند.

بینش اساطیری برای هر شیء و پدیده در روی زمین، منشأیی آسمانی قابل است. شاید به نوعی زمینی کردن خدایان و الهه‌های آسمانی در این روی‌کرد نهفته باشد. یکی از روش‌ها و نتایج این روی‌کرد، انسان‌تباری خدایان است که به نام رب‌النوع معرفی شده‌اند.

قهرمانان اسطوره‌ای، هر یک به نوعی در صدد انتقام‌گیری از یک دیگر هستند. کشمکش و درگیری میان قهرمانان بیش از کشمکش و درگیری میان شخصیت‌هاست. منظور از شخصیت، همان کاراکتر و آدم‌های داستانی‌اند.

برای پرهیز از شخصیت‌های تکراری و واقعی در بعضی از داستان‌ها و هم‌چنین به منظور نوسازی سوژه و پرداخت به ویژه نوآوری در خلق شخصیت‌ها و استفاده از آرایه‌ی (صنعت) آشنایی زدایی و چند لایه ساختن داستان، بسیاری از داستان‌نویسان از ظرفیت‌های اسطوره بهره‌برداری می‌کنند. بعضی از داستان‌های واقع‌گرا، آن لذتی را که باید و شاید نصیب خواننده نمی‌کنند، بنابراین نوشتن داستان با روی کردهای اسطوره‌ای از جمله کارهایی است که تازگی و طراوت به ژانر داستان می‌بخشد.

● «اسطوره در داستان»

در تقسیم‌بندی تاریخی که بر روی ادبیات صورت گرفته، دوره‌ای به نام

دوره‌ی پهلوانی یا دوره‌ی حماسه داریم. تصدیق دست‌های سپهری و حماسی که در این دوران نوشته شده‌اند، خواه دحود، به صورت‌های مسر چشم داشته‌اند. در واقع این داستان‌ها، بازسازی اسطوره‌های قدیم است.

ویلیام شکسپیر، در نوشتن داستان‌های تراژیک خود، بی‌سک اسطوره‌های قدیم یونان و روم استفاده کرده است. در حماسه‌های هومر (ایلیاد و اودیسه) نیز به وفور از باورهای اساطیری بهره گرفته شده است. در تاریخ معاصر نیز داستان‌نویسان از اسطوره‌ها برای نوشتن داستان و پرورش شخصیت‌های داستانی استفاده کرده‌اند.

در حوزه‌ی شعر، اسطوره‌گرایی به شکل باستانگرایی و به کثر بردن واژه‌های بسیار قدیم و یا انتخاب اسم‌های حماسی و هم‌چنین یادآوری رویدادها و موقعیت‌های تاریخی صورت می‌گیرد. ما در حوزه‌ی داستان، گاهی در شخصیت و گاهی در کنش داستانی و حوادث از اسطوره استفاده می‌شود. اگر داستان‌نویس با به کارگیری نماد، آشنایی زدایی می‌کند، با اسطوره‌گرایی و کاربرد اسطوره در داستان موقعیت موجود را به نقد می‌کشد و با یادآوری رویدادها و کنش آدم‌هایی که در گذشته می‌زیسته‌اند، شبفتگی و گرایش خود را به گذشته نشان می‌دهد. این روش هم به داستان‌نویس کمک می‌کند تا داستان از سطح به عمق برسد و لایه‌های درونی متن، خواننده را به اندیشه وادارد.

در گفتار پیش، از داستان «دو خرماي نارس» نوشته‌ی فریدون عموزاده خلیلی نام بردیم و نشان دادیم که جنبه‌های نمادین داستان، زیبایی و استحکام هنری به آن بخشیده است. در این گفتار، جنبه‌های اسطوره‌ای این داستان را بر می‌شمایم.

۱. مکان وقوع داستان، سیستان و بلوچستان است. یادآوری نام این مکان، به خودی خود، چیزی را در ذهن خواننده بیدار نمی‌کند.

۲. نام پسر، سهراب است، سهراب، به اصرار پدرش و برای زنده ماندن و ادامه‌ی زندگی خانواده‌اش (و از جمله ادامه‌ی زندگی پدرش) به شهر برده

می‌شود تا فروخته شود. پیش از این گفته شد که پیش زمینه‌های نمادین داستان برای اسطوره‌ای شدنش، در آغاز متن، اندیشیده شده است. پیش زمینه‌هایی مانند:

الف: با سدر شسته شدن سهراب که نشانه‌ی مردن و غسل بعد از مردن است.

ب: جامه‌ی یکپارچه و سفید بر سهراب پوشاندن که نشانه‌ی کفن است.

ج: نوشاندن آب به سهراب و گفتن این جمله که «یک پیاله آب هم بده بهش بخوره. هوا گرمه، تا ایرانشهر شهید می‌شه».

خواننده به یاد داستان رستم و سهراب می‌افتد. داستانی که در آن، فرزندکشی به عنوان رفتاری ناگزیر و تقدیری نشان داده شده است. نویسنده در داستان «دو خرماي نارس» این تقدیر و رفتار ناگزیر را با جمله‌ای کوتاه از زبان پدر سهراب بیان می‌کند.

«پدرم گفت: مجبورم. کاری از دستم بر نمی‌آد. چه کنم؟ الان زوده که این چیزها را بفهمی... بعد گفت: یه روز هم شاید تو مجبور بشی همین کار رو با بچه‌ات بکنی».

در داستان رستم و سهراب، رستم برای دفاع از کیان کشورش (زننده ماندنش) چاره‌ای جز رویارویی با پهلوان تورانی (سهراب) ندارد و در داستان دو خرماي نارس نیز پدر (خدا رحم) تو بخوان رستم. و چه طنز لطیفی در این نام‌گذاری نهفته است) برای دفاع از زندگی خود و خانواده‌اش، چاره‌ای جز فروختن پسر (سهراب) ندارد.

۳. نام بردن مکان‌های اسطوره‌ای

عموزاده خلیلی در ادامه‌ی تمهیدات نمادین و اسطوره‌ای خود در این داستان کوتاه می‌نویسد:

«غروب در صحرا دیگر از نم خبری نبود. حالا هوشاک (باد، سوزان) سر گرفته بود. داغ داغ بود و هر چه شن و ماسه توی صحرا بود با خودش روان کرده بود و به پروپای بوته‌های طاق و درخت‌های گز می‌پیچید.

من دیگر خسته شده بودم و بندهای ساواش (کنس حصیری) مح -
را زخم کرده بود و حسابی عرق کرده بودم و از بوی عطر هندی هم دیگر
اثری نبود و پیراهن و پاجامه‌ی سفیدم حاکی و کتیف شده بود
پدرم گفت: «غروب ها کم تر هوشاک می‌گرفته. حد رحه که».

من گفتم: «تا شب بشه می‌رسیم کپر. یعنی نمی‌رسیم»!

پدرم گفت: از قدیم گفتن هوشاک از بهشت می‌آد و سر هوش ر حبه
می‌گذره که این قدر گرمه. هوشاک که بیاد دیگه حرماي روی محل - فی
نمی‌ذاره. همه را می‌سوزونه....»

می‌بینید که پدر سهراب برای بیان علت داغ بودن باد هوشاک از روایتی
قدیمی استفاده کرده است. بهشت، مکانی اسطوره‌ای است که آرمش و
خنکی و... در آن حکم فرماست و جهنم جایی است که آتش سوزن و رنج
و عذاب... و در آن وجود دارد. این دو مکان برگرفته از باوری آیینی و کهن
الگویی است و جنبه‌ای اسطوره‌ای دارند.

و داستان‌های دیگری که جنبه‌های اسطوره‌ای قوی و محکمی دارند...
مانند داستان کوتاه «سگ ولگرد» اثر «صادق هدایت» و داستان کوتاه «مرد
نوشته «ری برادبری».

در داستان «سگ ولگرد»، نمادهای آشنا و به کار رفته در ساخت متن.
خواننده را به سوی تفسیری برخاسته از لایه‌ی درونی ماجرا هدایت می‌کند و
این تفسیر، ماجرای باستانی و آیینی باوری را که در آن اندیشه‌ی زانده
شدگی آدمی و «به خود رها شدگی آدمی» وجود دارد، در ذهن خواننده
بیدار می‌سازد. در پس متن «سگ ولگرد» مفاهیم اساطیری خوابیده و این
ویژگی، متن را از گزارشی ناتورالیستی جدا می‌کند. به عبارت بهتر اگر مفاهیم
رمزی و نمادین و اسطوره‌ای در متن سگ ولگرد نبود، تفاوتی با بسیاری از
داستان‌های واقع‌گرای عریان و تلخ‌نگاری‌های نویسندگانی مانند چوبک
نداشت.

در این جا یک بار دیگر اشاره می‌کنم که کاربرد شکل‌های رمزی در

داستان، تفنن داستان‌نویس نیست. به طور فشرده علت‌های رمزینویسی در حوزه داستان را به شرح زیر می‌آورم:

۱. رویکرد به بیان هنری و زبانی غیرمستقیم.
۲. میل به ماندگاری اثر هنری.
۳. کهنگی شیوه‌های پیشین.
۴. کهنگی شیوه‌ها در غرب (و اخیراً در شرق) و ظهور مکتب سمبولیزم (نشانه‌گرایی).

۵. تقسیم‌بندی مخاطبان به «اهل» و «نااهل».

۶. لزوم ایجاد تازگی و طراوت در برون ساخت و درون ساخت داستان‌ها.

۷. استفاده از تمام استعدادها و دارایی‌های زبان و اندیشه.

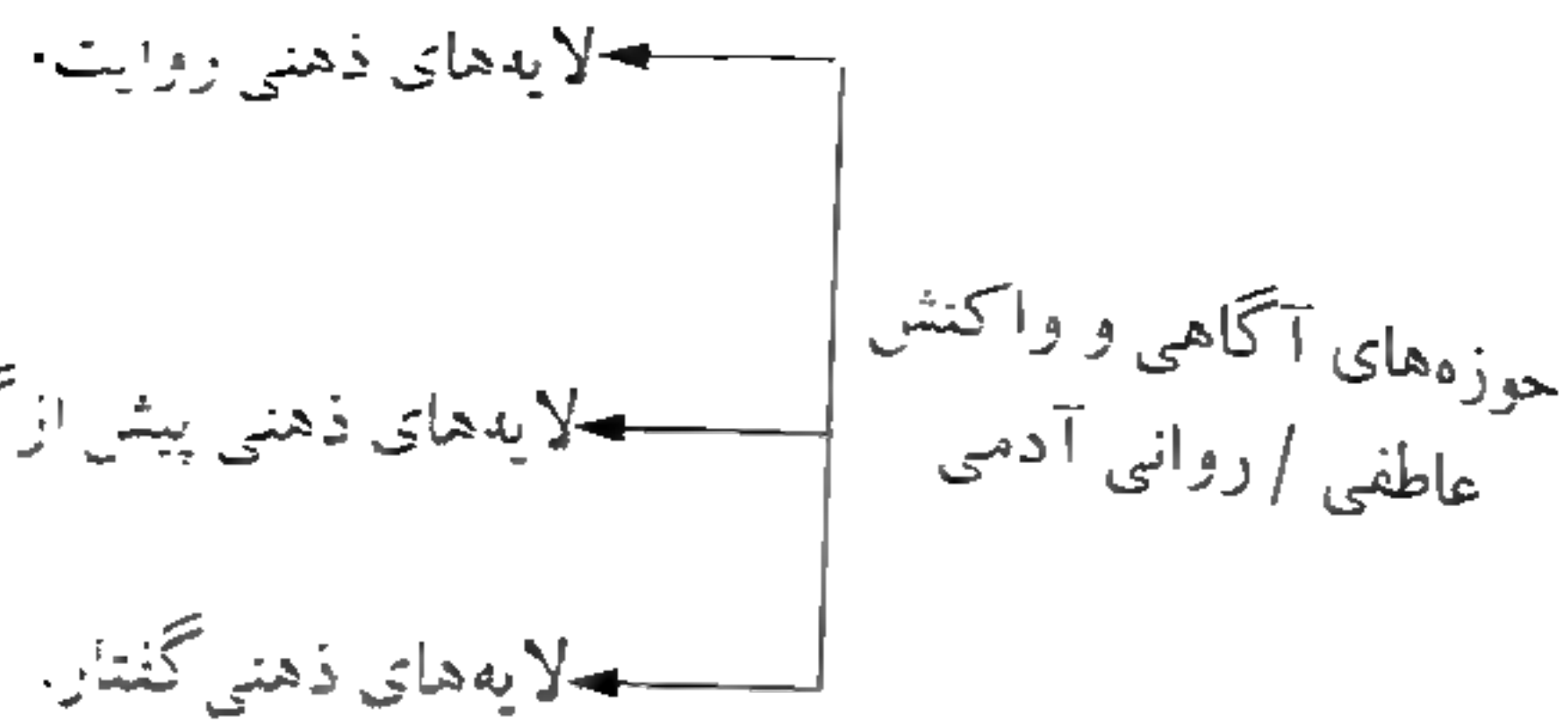
۸. فعال نمودن ذهن خوانندگان. (البته پیش از آن که ذهن خواننده فعال شود، ذهن نویسنده به فعالیت می‌افتد).

☑ جریان سیال ذهن

یکی از زاویه‌های روایت داستان، زاویه‌ی سیال ذهن است.

در این شیوه از نوشتن، درک و دریافت نویسنده (راوی) و یا ذهنیت شخصیت داستان و به طور کلی آن چه که در ذهن و یاد شخصیت و راوی داستان می‌گذرد، اعم از خاطرات یا رویدادها، بدون نظم و توالی زمانی و به همان گونه که به صورت اتفاقی پیش می‌آید، بازگو می‌شود.

این شیوه‌ی روایت، سطوح گوناگون واقعیت (بیداری، خواب، رؤیا و مانند آن) را در هم می‌نوردد و با به هم ریختن ترتیب و نحو کلام نشان داده می‌شود. مبنای علمی آن از سوی روان‌شناسان چنین توضیح داده شده است که آدمی دارای دو حوزه‌ی آگاهی و واکنش عاطفی، روانی است. یکی حوزه‌ی پیش کلامی و پیش سخنی است که به آن «لایه‌های ذهنی پیش از گفتار» می‌گویند و حوزه‌ی دیگر، حوزه‌ی ذهن گفتاری یا کلام است.



در لایه‌های ذهنی پیش از گفتار، نظم، عقل و منطق حاکم نیست. نه ترتیب زمانی مطرح است نه نظم منطقی و نه سانسور.

معمولاً وقتی کسی حرف می‌زند، پیش از ادای گفتار و جمله می‌کوشد تا آن جمله‌ها و گفتارها را برحسب زمان مرتب کند و با منطق بیاراید و واژه‌ها و جمله‌هایی را که با هنجارهای اجتماعی و فرهنگی و عقلی در تضاد است بر زبان نیاورد. یعنی به نوعی آن‌ها را سانسور کند.

در جهان واقعی بیرون از داستان، این رفتار از سوی بعضی به اصطلاح دیوانگان سر می‌زند و یا وقتی آدمی خواب زده است و یا تب تندی دارد، یک سری جملات بی سر و ته و کم مفهوم و مبهم از زبان جاری می‌شود. مکانیسم ذهن بشر به گونه‌ای است که هیچ حد و مرزی ندارد. زمان و مکان را در هم می‌نوردد.

فکر و ذهن انسان هیچ لحظه‌ی کوتاهی بی کار نیست. همیشه در حال فعالیت است. حد و مرز نمی‌شناسد. برای همین است که آدمی می‌تواند در یک لحظه تمام یا قسمتی از گذشته‌اش را مرور کند و یا حتی می‌تواند بخشی از آینده‌اش را حدس بزند؛ یعنی خود را در موقعیت موفق یا ناموفق آینده قرار دهد. بسیاری از جوانان با استفاده از این ویژگی ذهنی است که خود را در لباس عروس یا داماد و یا مثلاً دکتر و مهندس می‌بینند.

در حالی که لایه‌های گفتار همراه با نظم و عقل و منطق است.

اگر نویسنده از این ویژگی ذهنی استفاده کند و بدون دخالت و روایت مستقیم و مداخله‌جویانه‌ی خود، گذشته و درون یک شخصیت و آدم داستان را بیرون بریزد و بر ملا سازد، داستانی پرکشش و روان‌شناختی نوشته است.

جریان سیال ذهن، یا شیوه‌ی روایت سیال ذهن، به لایه‌های ذهنی پیش از گفتار مربوط است.

موضوع داستان سیال ذهن عبارت است از سیلان لاینقطع و نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند شخصیت.

در داستان سیال ذهن، نویسنده به جای آن که به پیرامون و دنیای بیرونی آدم‌ها پردازد و گستره و فراخنای داستان را پیوراند، بیش‌تر به ذهنیت و درون آدم‌ها می‌پردازد. بنابراین دامنه‌ی داستان محدودتر و تنگ‌تر می‌شود. آدم‌های داستان‌های سیال ذهن، آدم‌های جدا شده از پیرامونند. در این گونه داستان‌ها به جای دیالوگ و گفت و شنید از تک‌گویی درونی استفاده می‌شود. بنابراین نویسنده باید در زمینه‌ی درون آدم‌ها و روان‌شناسی شخصیت‌ها، آگاهی‌های به نسبت خوبی داشته باشد در غیر این صورت موفق نمی‌شود آدم‌های داستانی‌اش را بیافریند.

هر چند اصطلاح «جریان سیال ذهن» نخستین بار از سوی ویلیام جیمز، فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی، در سال ۱۸۹۰ در کتاب اصول روان‌شناسی به کار رفته، اما در سال‌های بین ۱۹۱۵-۱۹۱۳ نویسندگانی مانند جیمز جویس، فاکنر، ویرجینیا وولف، پروست و بعدها سالینجر از این روش برای تراوش درونه‌ی آدم‌های داستانی‌شان بهره برده‌اند.

ویلیام فاکنر در رمان نامدار «خشم و هیاهو» با ساختن آدم خلی به نام «بنجی» این شیوه‌ی روایت را به کار گرفت و موفق هم شد.

در ایران هم نویسندگانی مانند هدایت در نوشتن رمان «بوف کور»، بهرام صادقی در نوشتن رمان «ملکوت» و هوشنگ گلشیری در «شازده احتجاب» از این زاویه‌ی روایت استفاده کرده‌اند.

از ویژگی‌های این نوع تک‌گویی (تک‌گویی درونی که محنصر شخصیت‌های داستان‌های سیال ذهن است) باید از موارد زیر -م برد

الف. پریشان‌گویی شخصیت داستان.

ب. جمله‌های ناقص و بی‌سروته.

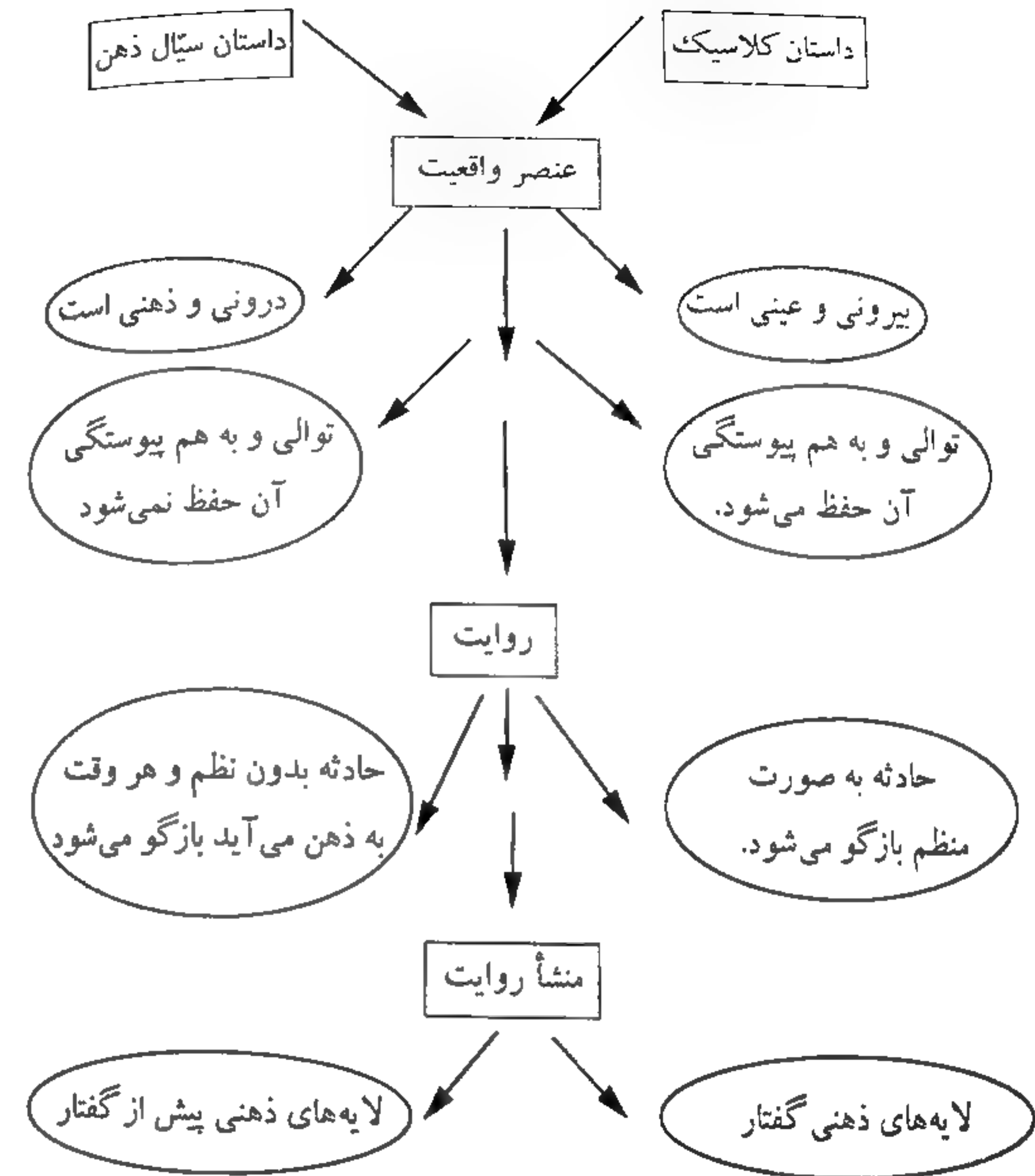
بنجی خله (شخصیت رمان خشم و هیاهو) در جایی از داستان می‌گوید: «دستم را در آب گذاشتم؛ یخ!»

ج. جمله‌های تکراری، در همان جا می‌خوانیم:

«باران روی پشتم مثل گلوله‌ی سرد بود. حالا بهت مربوطه یا نه مربوطه یا نه، مربوطه یا نه»

د. جمله‌های نامربوط.

«می‌خواستم چنگ بزنم چشمتو بیرون بکشم. خدایا حتماً بوی گند می‌دیم. بهتره به جوری خودمونو توی نهر بشوریم»
در این جا نموداری از داستان به شیوه‌ی سیال ذهن و داستان کلاسیک را می‌آورم تا آن چه گفته شد (روایت شد)، نمایشی از ایه شود.



کارگاه شماره‌ی بیست و هشت:

- الف) نمادهای داستان گیله مرد را پیدا کنید و در دفترچتان بنویسید.
- ب) به نظر شما، جمله‌ی «درختان کهن به جان یکدیگر افتاده بودند» در داستان گیله مرد، تمثیل چیست؟
- ج) فهرستی از اساطیر ایرانی را که در شاهنامه وجود دارد تهیه کنید و در کلاس انشاء بخوانید.
- د) داستان «آدم آهنی» تدهیوز را پیدا کنید و در جمع دوستان خود بخوانید. آن گاه هر یک سعی کنید فهرستی از نمادها، اسطوره‌ها، تمثیل‌ها و کهن‌الگوها در این داستان، تهیه نمایید.
- ه) این تحقیق را در کلاس انشا برای همکلاسی‌هایتان بخوانید.
- و) نظر معلم انشای‌تان را در این باره جویا شوید.

گام سیزدهم

☑ مکان

یکی از عناصر کاربردی در داستان‌نویسی، عنصر مکان است. برای «مکان» واژه‌هایی مانند «جا»، «محیط»، «زمین داستان» و حتی گاهی «جو»، «فضا» و «اتمسفر» نیز به کار می‌رود. با توجه به فرهنگ مترادف‌ها در زبان فارسی، همه‌ی واژه‌های بالا، گاهی به جای واژه‌ی «مکان» می‌نشینند و همان معنا و مفهومی را که «مکان» به ذهن متبادر می‌کند، می‌رسانند. اما در بررسی دقیق و علمی شاید واژه‌های «جا» و «زمین» و حتی «محیط» با واژه‌ی «مکان» به معنای داستانی‌اش مترادف باشند، ولی واژه‌های گروه دوم (جو، فضا، اتمسفر) معنی دورتری دارند که در جای خود به توضیح دقیق‌تر آن می‌پردازم.

به طور کلی، هر چیز اعم از انسان، گیاه و جماد در جایی قرار گرفته‌اند، ظرف مکان، در برگیرنده‌ی همه‌ی چیزهایی است که در جهان واقعی وجود دارند. همان گونه که هیچ چیز خارج از محدوده‌ی مکان وجود ندارد، هیچ داستانی هم بدون مکان، وجود ندارد. حتی داستان‌های تخیلی و فانتاستیک هم در یک مکان، جریان دارند.

نویسنده‌ی داستان اگر بخواهد، جهان آسمانی و ماوراءالطبیعی را به تصویر بکشد و یا در داستان‌های علمی، تخیلی که ماجراهای داستان در کرات ناشناخته و زیرزمین و غارهای ترسناک می‌گذرد، ناگزیر باید مکانی ترسیم شود، در داستان‌های نمادین هم نویسنده باید مکانی را بیافریند تا ذهنیت دلخواهش در آن عینیت پیدا کند. فرض کنید نویسنده‌ای بخواهد «روحی» را به داستانش راه دهد، برای حضور «روح» در داستان، گورستان، جا و مکان خوبی است.

عنصر مکان، شکل‌های گوناگونی دارد.

۱. کره‌ی زمین؛

۲. کرات آسمانی؛

۳. کشور؛

۴. شهر؛

۵. روستا؛

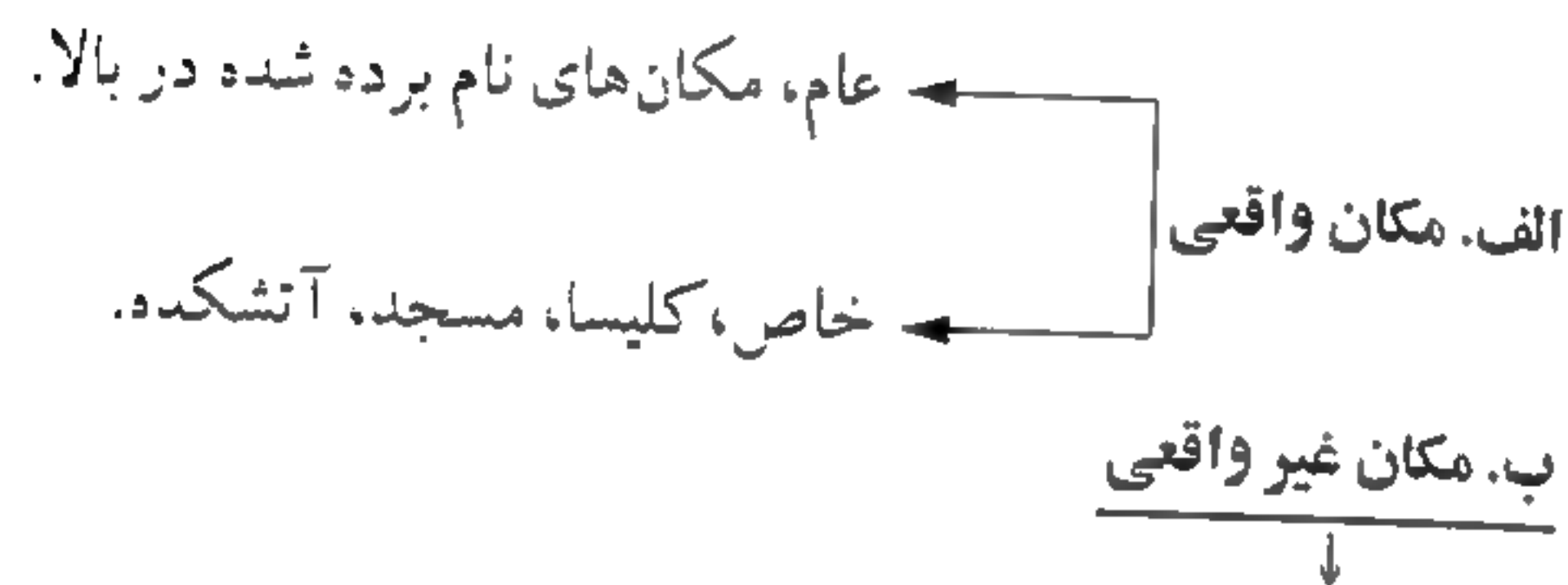
۶. محله؛

۷. خانه؛

۸. بیابان؛

۹.

مکان‌ها را از زاویه‌های دیگری هم می‌توان دسته‌بندی کرد:



این نوع مکان بیش‌تر در افسانه‌ها و قصه‌ها، کاربرد دارد.
مانند کوه قاف، کشور ماچین.

گاهی در داستان‌های طنز و یا نمادین، مکان‌هایی غیر واقعی ولی باورپذیر ترسیم می‌شود، مانند کشور جابلسا و

ج. مکان آرمانی مانند مدینه‌ی فاضله

د. مکان آیینی و باوری مانند بهشت و جهنم

ه. مکان بی مکان و نا آشنا مانند ناکجا آباد.

مکان داستانی با مکان فیزیکی و واقعی تفاوت دارد. در داستان، می‌توان مکان را همان گونه که لازم است، ساخت. قسمت‌های اضافه را حذف کرد، درست مانند عکاسی که می‌خواهد منظره‌ای را در عکس خود جاودان سازد او کادرش را طوری تنظیم می‌کند که اشیای اضافی بیرون از کادر قرار

بگیرند، اما در فضای واقعی و فیزیکی، آدمی مجبور به مشاهده‌ی تمامی مکان است. حذف زواید در مکان واقعی، معمولاً غیرممکن است.

● تفاوت فضا یا جو با مکان چیست؟

همان طور که گفته شد، مکان، زمینه‌ی مادی و قابل مشاهده‌ی داستان است، ولی فضا (Atmospher)، روح یا حال و هوایی (mood) است که بر محیط داستان حاکم است. فضا، جنبه‌ی حسی دارد. اگر مکان را جسم فرض کنیم، فضا، روح آن است. هم چنین می‌توان مکان را به گل و فضا را به بوی عطر تشبیه کرد.

عنصر مکان، به عنوان یک ابزار در داستان‌نویسی، کاربرد بیش‌تری دارد تا در فیلم‌نامه‌نویسی و نمایش‌نامه‌نویسی و اصولاً هنرهای نمایشی.

مثلاً یک دوربین فیلم‌برداری در سینما نمی‌تواند به هر جایی سر بکشد و مکان‌های زیادی را به تصویر بکشد. دوربین فیلم‌برداری در ثبت مکان‌ها، محدودیت دارد. در تئاتر، محدودیت مکان بیش‌تر است. با تغییر صحنه، مکان هم عوض می‌شود. در یک تئاتر می‌توان این کار را کرد، اما باز هم تا حدی اما دست نویسنده در به کارگیری عنصر مکان، بازتر است. داستان‌نویس نباید از این عنصر و قدرت بی‌انتهای آن سوء استفاده کند و خواننده‌ی خود را به مکان‌های گوناگون ببرد.

نویسندگان بزرگ، در خلق و نمایش مکان داستانی و باورپذیر، به واقعیت‌های بیرونی و واقعاً موجود، مراجعه کرده‌اند. هدایت برای شروع داستان ماندگار «داش آکل» که در آن دو آدم (یکی لوطی و دیگری لات) با پیشینه و شناسنامه‌ی شخصیتی در مقابل یک دیگر می‌ایستند و مردم با داشتن کم‌ترین نقش، فقط ناظر بی طرف بوده و برای داش آکل گریه می‌کنند، از یک قهوه‌خانه‌ی قدیمی که پاتوق داش آکل (لوطی سرشناس شیراز) بوده، استفاده می‌کند.

«همه‌ی اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکارستم سایه‌ی یک دیگر را با تیر می‌زدند. یک روز داش آکل روی سکوی قهوه‌خانه رومیل چندک

زده بود. همان جا که پاتوق قدیمی اس بود. فنس کرکی که رو بس سه سرح کشیده بود، پهلوش گذاشته بود و با سرانگشتش یخ ز دور کاسه‌ی آب می‌گرداند...»

در همین قطعه‌ی کوتاه و آغازین داستان چند نکته به چشم می‌خورد.

۱. مکان عمومی داستان در شیراز است.
۲. مکان خصوصی در یک قهوه‌خانه‌ی قدیمی است.
۳. مکان ریزتر و دقیق‌تر (نشستگاه داش آکل)، سکویی است در قهوه‌خانه.

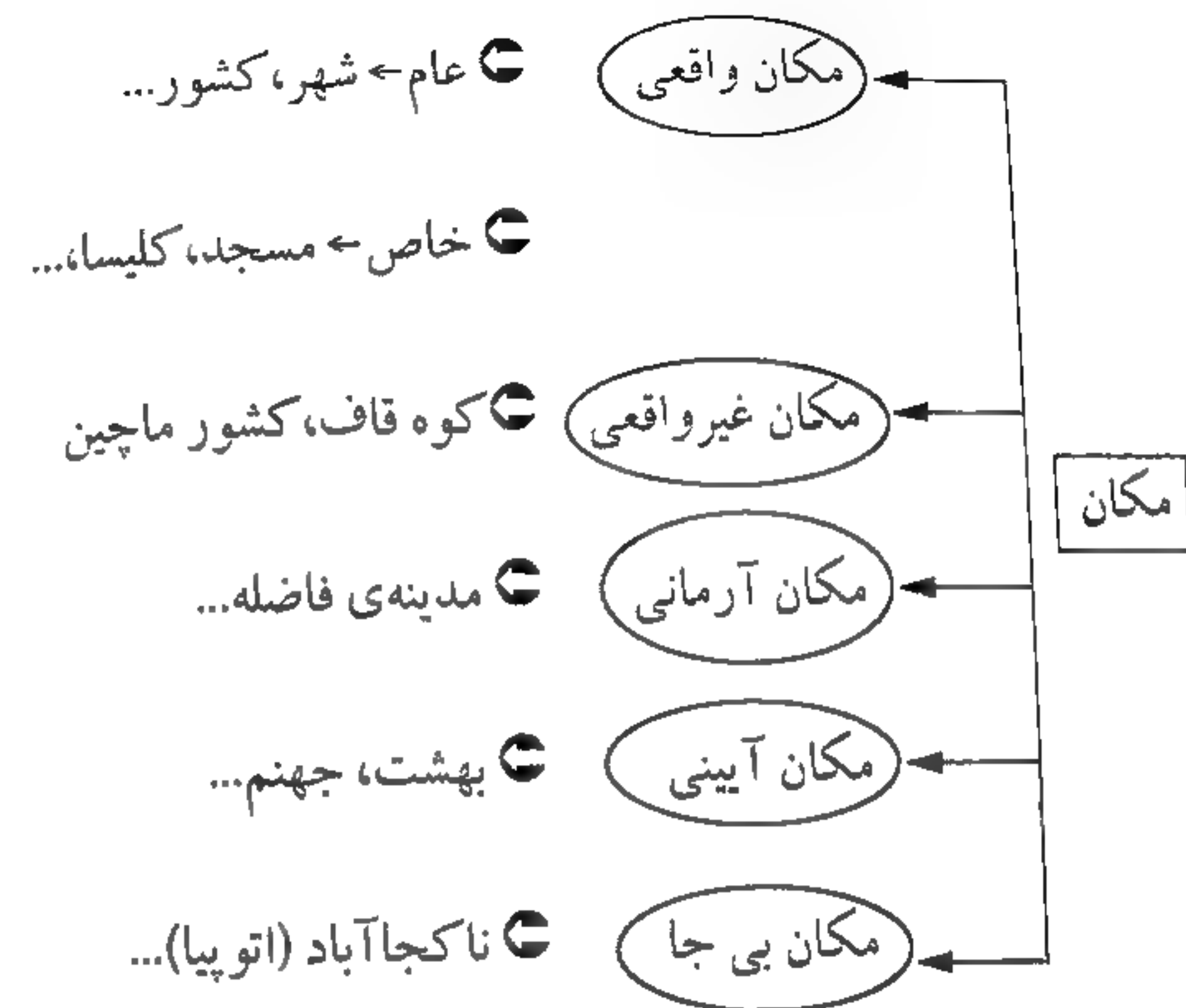
۴. پیش آگاه‌سازی و دخالت گسترده‌ی نویسنده در رابطه‌ی بین دو نفر (داش آکل و کاکارستم) در آغاز داستان و نیز وجود فنس پرنده و گردنس یخ با انگشت دور کاسه‌ی یخ و...

فضا و حس و حال داستان را ترسیم و به خواننده منتقل کرده است. به گونه‌ای که هر خواننده‌ای بدون حضور در آن مکان، خود را در آن جا حس می‌کند. گاهی قید نام یک مکان خاص، داستان را از عمومیت بیرون می‌آورد و رنگ و بوی اقلیمی و جغرافیایی به آن می‌بخشد بومی نویسان و داستان‌نویسان اقلیمی نویس، علاوه بر آوردن واژه‌های محلی در گفت‌وگوهای اشخاص داستان، با ذکر نام یک منطقه یا یک شهر و روستا و یا حتی با ذکر نام یک خیابان، مکان داستان را مشخص می‌کنند و خواننده را وادار می‌دارند تا با مکانی معین و از پیش معلوم شده، ماجراهای داستان را پیگیری نمایند. این کار، اگر چه به واقع نمایی و باورپذیری داستان کمک می‌کند، اما ماجرا را در چهارچوب تنگ جغرافیایی محدود می‌کند.

مکان، فضا و به دنبال آن زمان، از عناصر به ظاهر ساده و عادی، ولی در نوشتن داستان از اهمیت و ویژگی خاصی برخوردارند. نویسندگان بزرگ در داستان‌های‌شان بیش‌ترین توجه را به این عناصر کرده‌اند.

یکی از مشکلات داستان نویسان تازه کار و جوان، بی توجهی به این عناصر است. آن‌ها به مکان فقط به چشم یک مکان و جا نگاه می‌کنند و از

این نکته غافل‌اند که جا و مکان، ظرفی است که مظهر و داستان (درونمایه و بقیه‌ی عناصر داستان) در آن قرار می‌گیرند.



☑ کاربردهای عنصر مکان

عنصر مکان، کاربردهای فراوانی در داستان دارد که در این جا به چند مورد آن اشاره می‌شود:

۱. واقع‌نمایی (راست‌وارگی)

داستان واقعی با داستان واقع‌نما (واقعی‌نما) فرق دارد. داستان واقعی (هر چند که وجود ندارد) اصطلاحاً به داستانی گفته می‌شود که حوادث آن بر مبنای واقعیت باشد و یا آدم‌هایش در جهان بیرون از داستان حضور فیزیکی و موقعیت واقعی داشته باشند. برای پرهیز از عکس‌برداری و مستندسازی آدم‌ها و رویدادها و جنبه‌ی هنری بخشیدن به اثر، همواره سفارش می‌شود که داستان‌نویس از نیروی خیال در پرورش حوادث و شخصیت‌ها استفاده

کند. بنابراین اگر داستان چنان واقعی باشد که نا بیرون و جنبه‌ی واقعی موثرند، داستان نیست، بلکه یک گزارش مستند محسوب می‌شود. حتماً شبیه‌ای که می‌گویند:

«داستان‌نویسان، دروغ‌گویان بزرگی هستند».

در این گزاره، دروغ به معنای سخن ناراست و غیرواقع به کار نرفته، مکه منظور آن است که داستان‌نویس می‌کوشد و باید رویدادی غیرواقعی و آدمی غریب (ناآشنا) و رفتاری محیرالقول را چنان نشان دهد که از هر راستی، راست‌تر جلوه کند. همان واقع‌نمایی است. گاهی در متن‌های آموزشی به واقع‌نمایی، حقیقت‌مانندی و راست‌وارگی هم می‌گویند.

عنصر مکان، واقع‌نمایی داستان را در ذهن خواننده پُررنگ می‌کند و جریان داستان را طبیعی و باورکردنی نشان می‌دهد.

واقع‌نمایی به این معنا نیست که ماجرای داستان حتماً باید طبیعی و واقعی باشد و یا این که داستان به شیوه‌ی واقع‌گرایی (رئالیسم) نوشته شود. بلکه حتی در داستان‌های خیالی و فراواقع‌گرا (سوررئالیسم) باید محیطی وجود داشته باشد که آدم‌ها در آن حضور یابند و رفتار و کنش‌های داستانی در آن عرضه شود. این محیط باید به گونه‌ای باشد که خواننده، فضا و مکان خیالی و غریب داستان را حس و لمس کند و به نوعی در آن قدم بگذارد.

عنصر مکان اگر نتواند در عمق فکر و اندیشه در داستان کمک کند و یا به آدم‌های داستان جان ببخشد، دست کم می‌تواند فضای داستان را طبیعی جلوه دهد و همین ویژگی به تنهایی کافی است تا این عنصر داستانی را بشناسیم و بجا و در جای مناسب به کار ببریم.

۲. پرهیز از مستقیم‌گویی

مستقیم‌گویی، یکی از آفت‌های داستان است. مستقیم‌گویی، نشانه‌ی دخالت آشکار نویسنده است. داستان‌نویسی که همه‌ی حرف‌ها را از زبان خود و به طور مستقیم بیان می‌کند، به نقش ابزارها و عناصر داستانی، اعتقاد

ندارد. چنین نویسنده‌ای را می‌توان به مدیری تشبیه کرد که همه‌ی کارها را خودش انجام می‌دهد و همه‌ی بارها را خود بر دوش می‌کشد. هم چنان که چنین مدیری به تقسیم کار و شرح وظایف همکارانش اعتقادی ندارد، چنین نویسنده‌ای هم حیفش می‌آید همه‌ی حرف‌ها را خودش نرزد و همه‌ی کارها را به دست خود انجام ندهد. نوعی حسادت یا خودمحوری در این آدم (مدیر یا نویسنده) دیده می‌شود.

داستان‌نویس باید کار اطلاع رسانی در داستان را بین عناصر تقسیم کند تا خودش فرصت اندیشیدن و اجرای قوی داشته باشد. در نظر آورید که اگر مدیر یا رئیس اداره‌ای (حتی سرپرست خانواده‌ای) بخواهد همه‌ی کارها را به تنهایی انجام دهد، چه اتفاقی می‌افتد؟

۱. به کارکنان و اعضای خانواده بی‌اعتنایی می‌شود. در اثر این بی‌اعتنایی، بقیه منفعل و بی‌کار می‌شوند.

۲. مدیر یا رئیس اداره، به اقتداری کاذب می‌رسد.

۳. سازمان یا خانواده قائم به ذات شخص می‌شود و از پویایی و دینامیسم می‌افتد.

۴. آدم همه‌کاره، در اصل هیچ‌کاره است.

یکی از هدف‌های داستان، انتقال حس به خواننده است. معمولاً نویسنده‌ای که بخواهد به تنهایی و بدون کمک از عناصر و ابزارهای مناسب داستانی به انتقال حس دست یابد، حسی خام و یک‌سویه را بیان می‌کند. انتقال نمی‌دهد. به شعارنویسی می‌رسد. برای همین است که در بعضی از داستان‌ها نویسنده به جای آن که حس و عواطف را به خواننده منتقل کند، فقط خودش دستخوش احساسات و عواطف می‌شود و چون بیان شخصی و روایی است، تأثیر از دایره‌ی شخص نویسنده بیرون نمی‌رود و خود نویسنده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این جاست که جنبه‌های شعار رخ می‌نماید.

۳. شخصیت‌پردازی

آیا عنصر مکان در نمایش شخصیت یا تیپ داستان نقش دارد؟

آیا مکان (محیط خانه، مدرسه، کار و...) در پرورش و شکل‌گیری شخصیت آدم‌ها مؤثر است؟
در این که محیط و مکان در تشکیل و تکمیل شخصیت و درونی‌آدم‌ها نقشی اساسی و کارکردی دارد، شک نیست. همین قاعده در جهان دسندر هم صادق است. داستان‌نویس نیز در جهان داستان هم از این قاعده‌ی غریب پیروی می‌کند.

داستان‌نویس برای نشان دادن شخصیت داستان، می‌تواند فضای خدیه‌ی را ترسیم و تصویر کند. چیدمان درون خانه‌ای را نشان می‌دهد و از این طریق از روایت مستقیم خود درباره‌ی کارا کتر دوری می‌کند.

داستان‌نویس می‌خواهد آدمی را نشان دهد که شیفته‌ی مطالعه است. اگر شغل این آدم را کتاب‌دار یک کتاب‌خانه انتخاب کند، علاقه‌ی او به مطالعه خیلی طبیعی خواهد بود. چرا که چنین آدمی در آن مکان ساکت و پر از کتاب سرگرمی دیگری نمی‌تواند داشته باشد و در صورت کتاب خواندن، کار مهمی از او سر نمی‌زند، اما اگر این آدم عاشق کتاب خواندن، نگهبان یک استادیوم ورزشی شلوغ باشد، رفتار او بیانگر عشق عمیق به مطالعه است.

۴. پایداری و ناپایداری شرایط

زن یا مردی را فرض کنید که پنجاه، شصت سال در یک روستا زندگی کرده‌اند و از طرفی زن یا مردی به مدت یک یا دو سال در روستا زندگی کرده‌اند، مکان همیشگی در مورد زن و مرد نخست تأثیر بیش‌تری در شکل‌گیری رفتار و فرهنگ آن‌ها خواهد داشت و در زن و مرد مثال دوم این تأثیر بسیار کم و در صورت بیان شدن مصنوعی خواهد بود.

۵. هماهنگی مکان و فضا با حس داستان

داستان‌نویس می‌کوشد طبیعت بیرونی را با فضای داستان هم‌جهت و هم‌سو کند. در داستان (فیلم) "مادر" اثر گورکی، در صحنه‌هایی که کنش‌های آدم‌ها و کارگران خشمگین و اعتصابی اوج می‌گیرد و وارد مرحله‌ی تعیین‌کننده می‌شود، دوربین آسمانی را نشان می‌دهد که ابرهای تیره و تار با وزش

باد در هم پیچ می‌خورند و هنگامی که حرکت مردم فرو می‌نشیند، نه باد می‌وزد و نه ابر کلاله‌ای در آسمان دیده می‌شود.

در داستان "گیله مرد"، مکان و فضا با موقعیت مرد (گیله مرد) و حادثه، هماهنگی و هم‌سنگی لازم را دارد. داستان، این گونه آغاز می‌شود.

«باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یک دیگر افتاده بود. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد. غرش باد آوازهای خاموشی را افسارگسیخته کرده بود. رشته‌های باران آسمان تیره را به زمین گل‌آلود می‌دوخت. نه‌رها طغیان کرده و آب‌ها از هر طرف جاری بود» این در حالی است که امنیه‌ها، گילה مرد را دست بسته و تحت‌الحفظ به طرف شهر می‌برند. این فضا و مکان در پرداخت ماجرا و شخصیت آدم‌های داستان (درخت‌های کهن، نه‌رها، غرش باد، و...) موفق عمل کرده‌اند.

کارگاه شماره‌ی بیست و نه:

- الف) مکان‌های یاد شده در داستان داش آکل را در دفترچه خودتان یادداشت کنید.
- ب) به نظر شما نویسنده، این مکان‌ها را با چه ابزاری در داستان، نشان داده است؟ بنویسید.
- ج) در داستان «قصه‌ی عینکم» نوشته‌ی رسول پرویزی از چه مکان‌هایی نام برده شده است؟
- د) در داستان کوتاه «قفس» نوشته‌ی صادق چوبک مکان اصلی را با بیان خودتان، توصیف کنید.

گام چهاردهم

☑ زمان

آدمی و همه‌ی هستی و موجودات، همان گونه که در چرخ‌چوب مکرر محاصره شده‌اند، در محاصره‌ی عنصر و بُعد زمان قرار دارند...

هر موجودی، زمانی به وجود آمده، رشد کرده و در رسیدن به اوج رفته است. دانشمندان در مورد ماده می‌گویند که از بین نمی‌رود. بلکه در سبکی به شکل دیگر در می‌آید. در مورد موجودات زنده با تجربه‌ای که در دست است می‌توان مراحل و مقاطع زمانی را مشاهده کرد.

آدمی روزی زاده می‌شود، رشد می‌کند، کودکی، نوجوانی، جوانی، میان‌سالی و پیری را پشت سر می‌گذارد و سرانجام شکل زیستی خود را در دنیا از دست می‌دهد.

فاصله‌ی میان زادن و مردن را عمر و زمان زندگی می‌نامیم. بعد زمانی و عنصر وقت و زمان در داستان هم نقش دارد. هیچ داستانی نیست که زمان نداشته باشد. بحث زمان در داستان به حدی مهم است که اکثر نویسندگان متون آموزشی داستان، از آن یاد کرده‌اند.

«مورگان فورستر» در صفحه‌های ۳۶ و ۳۸ کتاب «جنبه‌های زمان» درباره‌ی زمان می‌نویسد:

«داستان، نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان، در مثل، ناهار پس از صبحانه (چاشت) و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید...»

رمان‌نویس هرگز نمی‌تواند وجود زمان را در بافت رمان خویش نادیده بگیرد.

اساساً یکی از تفاوت‌های قالب داستان با قالب‌های دیگر از جمله نقاشی، مجسمه‌سازی و هنرهای تجسمی در این است که داستان، حرکت دارد و حرکت در بستر زمان معنا پیدا می‌کند، اما در هنرهای تجسمی که تصویری ایستا از یک شیء یا مکان هستند، عنصر زمان نقشی ندارد.

انواع زمان داستانی

زمان تاریخی	زمان تقویمی	زمان ساعتی	زمان دستورزبانی	زمان آیینی
↓	↓	↓	↓	↓
قرن بیستم قرن چهارم قبل از میلاد	تابستان دیروز	ساعت ۵ عصر	گذشته، حال، آینده	ازل ابد

در قصه‌ها و افسانه‌ها همان طور که به مکان معلومی اشاره نمی‌شود، زمان مشخصی نیز قید نمی‌شود.

آیا عنصر زمان همان گونه که در جهان واقعی و زندگی روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرد، در جهان داستانی هم کاربرد دارد؟

در مورد مکان نوشتیم که داستان نویس می‌تواند بنا به مقتضیات موجود، بخش‌هایی از مکان را حذف کند. داستان نویس هم چنین می‌تواند و باید فرازهایی از زمان را از داستان حذف نماید و یا به آن بیفزاید. به این صورت که آن محدوده‌ی زمانی که به کار داستان نمی‌آید، تلخیص می‌شود، زمان در هم فشرده می‌شود. چنان که نوشته می‌شود:

«دکتر حسابی دوران ابتدایی را در دبستان... درس خواند» در جمله‌ی بالا، تمام سال‌های تحصیلی دوران دبستان که کم‌تر از ۵ سال نیست، در هم فشرده شده است.

گاهی داستان نویس محدوده زمانی را که نقشی تعیین کننده در رویداد دارد، بدون کم و کاست به کار می‌برد. حتی گاهی این نیاز احساس می‌شود که نویسنده یک محدوده‌ی زمانی کوتاه را طولانی جلوه دهد. آن را کش بدهد و بزرگ کند.

به بیانی دیگر یک لحظه‌ی خاص را طوری پرداخت کرد که حسی طولانی‌تر از یک لحظه به نظر آید. زمان داستانی حرکتی شبیه بدن مرد دارد. آکاردئونی است.

در جایی فشرده می‌شود و در جایی دیگر کشیده و دراز. «فورستر» در صفحه‌های ۳۷ و ۳۸ کتاب «جنبه‌های زمان» می‌نویسد: «زندگی روزمره در اصل هر چه باشد، از دو زندگی تشکیل شده است. زندگی در قالب زمان و زندگی در قالب ارزش‌ها و رفتار ما نیز مبین تابعیتی است دوگانه. «او را فقط به مدت پنج دقیقه دیدم. اما می‌ارزید. این تبعیت دوگانه را در این یک جمله می‌بینید. آن چه داستان می‌کند این است که زندگی را در قالب «زمان» نقل می‌کند.»

● کاربردهای عنصر زمان در داستان

۱. واقع‌نمایی.
۲. پرهیز از بیان مستقیم.
۳. شخصیت‌پردازی.
۴. پایداری و ناپایداری شرایط.
۵. هماهنگی با حس داستان.

آیا داستان، نقل وقایعی به ترتیب توالی زمان است؟

این تعریف، یک تعریف کلی و کلاسیک به شمار می‌رود. کلی از این نظر که وارد جزئیات عناصر داستانی نمی‌شود و کلاسیک از این حیث که این تعریف در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی داستان‌ها صادق نیست. شاید هنگامی این تعریف درست بود که داستان‌ها از پیرنگی خطی و مستقیم‌الخط پیروی می‌کرده‌اند، یعنی رویدادها به ترتیب زمان وقوع در طول یک دیگر قرار داشته‌اند. به عنوان مثال حادثه‌ی «الف» در آغاز داستان به وقوع می‌پیوست و پس از آن حادثه‌ی «ب» و سپس حادثه‌ی «ج» و الی آخر.

اما سال‌ها پس از ارایه‌ی این تعریف، داستان‌هایی نوشته شده‌اند که این ترتیب و توالی (پشت سر هم قرار گرفتن رویدادها) زمانی را رعایت

نکرده‌اند.

داستان‌نویسانی پیدا شده‌اند که ترتیب و توالی زمانی را برهم زده‌اند. شیوه‌ی عملی و کاربردی آن، شگرد بازگشت به عقب یا به قول سینمایی‌ها «فلاش بک» است.

نقطه‌ی روبه‌روی این شگرد، پیشروی به سوی آینده و پیشگویی است. امروزه در ژانر داستان‌های علمی، تخیلی، داستان‌نویس از زمانی نیامده یاد می‌کند. مثلاً در سال ۲۰۰۱ میلادی داستانی می‌نویسد که حادثه‌ی داستانی در ۲۵۰۰ میلادی اتفاق می‌افتد.

برداشت‌های «ازلی» و «ابدی» از کمیت‌های فیزیکی زمان هستند که همواره در ذهن بشر بوده‌اند و بیش‌تر رنگ و بوی کیفی دارند تا کمّی. رفت و برگشت‌های زمانی، ابزارهایی هستند که داستان‌نویس به وسیله‌ی آن از سوژه‌های کهنه ساختارهای نو می‌سازد.

در داستان‌های پلیسی (اکثراً) حادثه‌ای در زمان حال به وقوع می‌پیوندد، اما نویسنده برای نشان دادن چگونگی، چرایی واقعه، به گذشته بر می‌گردد و ماجرا را دنبال می‌کند.

برای رفت و برگشت‌های زمانی در داستان باید دلیل موجه و منطق باورپذیر وجود داشته باشد. داستان‌نویس نمی‌تواند بدون مقدمه ناگهان از زمان حال به گذشته و یا از گذشته به حال و آینده برود. یکی از محمل‌های این تغییر زمانی، تغییر فضا است. از نظر ساختار بیرونی و شکلی می‌توان از فصل‌گذاری استفاده کرد.

از همه گذشته، عنصر زمان پیش از نوشتن داستان و اجرای متن هم نقش دارد. در مبحث سوژه‌یابی نو شتم که هنرمند و داستان‌نویس با قرار گرفتن در مکان و زمان خاص به مایه‌ی داستانی دست می‌یابد. به عنوان مثال اگر شما در یک شب زمستانی، ساعت ۲ بامداد به حیاط مدرسه‌ای قدم بگذارید که سکوت و برف همه جایش را فرا گرفته، چه چیزی در ذهن‌تان نقش می‌بندد؟ اگر در همین زمان وارد یک گورستان متروک شوید، چه؟

می‌دانید که این زمان خاص آدم را تحت تأثیر قرار می‌دهد و درونمایه‌هایی مانند سکوت، مرگ، ایستایی را در ذهن هنرمند بیدار می‌کند.

❑ مسایل مربوط به زمان

۱. فشرده ساختن زمان

پیش از این بارها درباره تلخیص سخن به میان آمده است. تلخیص یکی از ابزارهای روایت و بیان داستان به شمار می‌رود. وقتی فردوسی می‌گوید:

بسی رنج بردم در این سال سی عجم زنده کردم بدین پارسی
تمام رنج‌هایش را در مدت سی سال بیان کرده است. او رنج‌هایش را در تک تک سال‌ها (مثلاً از سال اول تا سال سی‌ام) برنشمرده است و با وقتی گفته می‌شود: «از اصفهان تا شیراز را پیاده رفت» مسیر و مکان را فشرده و تلخیص کرده‌ایم.

الف: تلخیص در مکان

«ساعت چهار از مدرسه بیرون آمد و یکر است به کافه» «اوروب» رفت و برخلاف همیشه که چایی یا شیر قهوه می‌خورد، دستور داد که برایش دو تا تخم مرغ نیمرو و یک نان سفید و یک چایی بیاورند!.

در این روایت اگر مدرسه را نقطه‌ی الف و کافه را نقطه‌ی ج نام‌گذاری کنیم، مکان‌های زیاد دیگری هم وجود دارند که به کار نویسنده نمی‌آیند؛ بنابراین حذف می‌شوند و مکان‌ها در هم فشرده می‌شوند.

ب. تلخیص در زمان

«پسرک یک هفته در خانه ماند و در تب سوخت. حالش که جا آمد، همان طور که در رخت‌خواب دراز کشیده بود، مشق‌هایش را نوشت و همین

که کارش تمام شد، پیش استاد رفت و مشق‌ها را به او نشان داد...^۱

در این عبارت داستان‌نویس نیازی نمی‌بیند که بنویسد پسرک در روز اول هفته چه کار کرد، در روز دوم چه کار و هر روز در کدام ساعت کدام کار را انجام داد. خواننده هم نیازی به دانستن ریزکاری‌های پسرک ندارد. نکته‌ی جالب در این عبارت، تلخیص مکانی است. آن‌جا که می‌نویسد:

همین که کارش تمام شد، پیش استاد رفت... نویسنده فاصله‌ی خانه‌ی پسرک تا خانه‌ی استاد را در هم فشرده است.

۲. تغییر دادن مسیر زمان

نویسنده‌ی داستان برای صرفه‌جویی در زمان، آن را فشرده می‌سازد. اما برای قرار گرفتن در زمانی که از دست رفته و یا زمانی که هنوز نیامده از روش‌ها و شگردهایی استفاده می‌کند.

● شگرد نخست: بازگشت به گذشته

نام دیگر این شیوه فلاش بک (Flash Back) است که در اصل اصطلاحی سینمایی است. در این روش، داستان‌نویس برای نشان دادن حوادثی که در زندگی شخصیت داستانش نقش داشته و در گذشته اتفاق افتاده، روایت متن را متوقف می‌کند و به گذشته می‌رود و خواننده را با گذشته آن شخصیت آشنا می‌کند.

برای شروع و ورود به قطعه‌ای از روایت که در گذشته اتفاق افتاده معمولاً از عبارت‌هایی مانند: «یادش آمد» «یاد آن روز افتاد» و «از ذهنش گذشت» استفاده می‌کنند و گاهی هم بدون ذکر این عبارت‌ها و تنها با تغییر زمان دستوری فعل‌ها وارد گذشته می‌شوند. نمونه‌های این شگرد در متون داستان‌های فارسی فراوان است.

«نه آقا دلم می‌سوزه. بدجوری مرد. خیلی بدجوری مرد. وقتی چونه

۱. درویشیان - علی اشرف، درشتی، ص ۳۱۵.

می‌انداخت، چشمانش را دوخته بود به چشم‌های من. مثل اینکه عجر و لاله می‌کرد که بچه مو به تو سپردم. هجده سال پیش بود...^۱

● شگرد دوم: جهش به آینده

تغییر دادن مسیر زمان فقط به فلاش بک ختم نمی‌شود. گاهی داستان‌نویس در زمان حال روایت می‌کند، اما ناگهان جهشی چند سانه به آینده می‌کند. نویسنده با این کار، ظرف زمان را گسترش می‌دهد و حس نیرومندی نیز به داستانش می‌بخشد:

«سال‌ها از پی هم گذشتند و پسرها بزرگ‌تر شدند. اتفاقات زیادی برای آن‌ها افتاد و صورت مادرشان هم آن صورت که آن‌ها هرگز زیاد دوست نداشتند، برای همیشه از خاطرشان محو شد...»^۲

جهش به آینده که شگردی سینمایی است، در اصطلاح سینمایی‌ها فلاش فوروارد (Flash Forward) نامیده می‌شود. حوادث بعضی از داستان‌ها که جنبه‌های تخیلی قوی دارند و در عین حال علمی اند، در زمان آینده اتفاق می‌افتند. داستان‌های ژول ورن، ایزاک آسیموف، ری برادبری، ارتور سی کلارک، فرانک هربرت و... از این گونه‌اند. در این داستان‌ها، تخیلی بسیار قوی اما نزدیک با علم و فناوری (تکنولوژی) وجود دارد. این تخیل‌ها، ممکن‌الوقوع هستند. در بسیاری از این داستان‌ها، کل ماجرا در زمان آینده به وقوع می‌پیوندد.

۱. علوی، بزرگ، گیله مرد، ص ۲۱۴.

۲. ناتالیا گیز نیبورگ، استادان داستان، ص ۲۲۴.

۳. دقت در گزینش زمان

زمان یک کمیت فیزیکی است که اعتباری و قراردادی است؛ یعنی بشر آن را برای نظم دادن به فعالیت‌های خود تعیین کرده است. مثلاً روز را برای کار و فعالیت و شب را برای استراحت در نظر گرفته است.

اگر داستان‌نویس، مردی را نشان بدهد که شب‌ها می‌خوابد و روزها به سر کار می‌رود، رفتاری طبیعی و معمولی و عادی را بیان کرده است. اما اگر داستان‌نویس، شخصیتی را برای داستانش انتخاب کند که روزها می‌خوابد، این کار، خلاف عادت همگان و مغایر با رسم عمومی است.

بنابراین این ناآشنایی تأکیدی و عمدی جلوه می‌کند. از این شگفتی و ناآشنایی بر می‌آید که این مرد یا شب‌ها کار می‌کند (شب کاری باز دو نوع است: یا نگهبان جایی است یا در شیفت شب کارخانه یا اداره‌ای کار می‌کند و یا خدای ناکرده، دزد و «شب‌رو» است و یا حادثه‌ای رخ داده که شب گذشته نتوانسته است بخوابد.

«در حدود ساعت ده، یک شب تیره در ماه سپتامبر، تنها پسر دکتر کریلوف، طبیب دولتی، که نامش آندره و شش ساله بود از دیفتری مرد. درست همان موقع که زن دکتر در برابر بچه‌ی مرده‌اش به زانو در آمد و اولین حمله نومیدی بر او تاختن گرفت، صدای زنگ در سرسرای عمارت به شدت طنین انداخت.»^۱

جریان از این قرار است که مرد ثروتمندی با درشکه به در خانه‌ی دکتر کریلوف (دکتر فقیر) آمده تا او را بالای سر زن مریضش ببرد. چخوف این واقعه را برای تهییج در ساعت ده شب پردازش کرده. اگر این حادثه در وسط روز اتفاق می‌افتاده، آیا این تأثیر را داشت؟ اگر پسر دکتر کریلوف نمرده بود آیا غریبگی و شگفتی داستان تا این اندازه افزایش می‌یافت. اگر پسر دکتر کریلوف نمرده بود و مرد ثروتمند هم در ساعت ده روز به سراغ دکتر می‌آمد

تا او را به بالین زن بیمارش ببرد، رفتاری طبیعی در موقعیتی طبیعی و مرسوم. روایت می‌شد که تکان دهندگی و اهمیت لازم را نداشت.

کارگاه شماره‌ی سی:

الف) در داستان «گردن‌بند» با چه زمان‌هایی روبه‌رو هستیم؟ بنویسید.

ب) در داستان «کور و برادرانش» از کتاب دیوار حوادث داستان در

چه زمان‌هایی اتفاق افتاده است هر کدام را مشخص کنید.

ج) چگونه در یک داستان، به زمان گذشته می‌رویم؟

د) یکی از سوژه‌هایتان را به صورت داستان بنویسید سپس زمان آن را

تغییر دهید. تغییرات متن جدید خود را یادداشت نمایید.

ه) استفاده از عنصر زمان چه تأثیری در کار داستان‌نویس خواهد

داشت؟

گام پانزدهم

☑ لحن

در گفت و گوهای روزانه، گاهی می شنویم که:
- این چه لحنی است که با من صحبت می کنی؟
- تا مرا دید لحن اش را عوض کرد.
- لحن آوازش به دل آدم می نشیند.

مرغ خوش الحان در شعرها، فراوان به کار رفته است. با توجه به جمله های بالا می توان لحن را از لحاظ لغوی معنا کرد. لحن یعنی آهنگ خواندن یا طرز بیان، لحن در زبان انگلیسی Tone خوانده می شود. در فرهنگ لغت آکسفورد آمده است:

Tone = how something sounds: I knew he was angry by The Tone of his voice.

و در فرهنگ انگلیسی نشر نو می خوانیم:

موسیقی، آهنگ: انواع زیر و بمی یک واژه یا هجا، نواخت = Tone.
فرهنگ فارسی معین، لحن را این گونه معنی می کند:

«آواز و نغمه و در اصطلاح موسیقی، مجموعه صداهایی که با زیر و بمی خاص و ترتیبی مشخص در دنبال یک دیگر قرار گرفته باشند».

و فرهنگ فارسی عمید هم لحن را به معنی آواز و آهنگ آورده است. آدم ها در طرز بیان و آهنگ گفتار خود، متفاوت اند. بعضی از آدم ها، غمگین حرف می زنند. بعضی ها شاد. بعضی ها جدی، بعضی ها شوخی وار و طنز آمیز و بعضی ها مهر آمیز و ملایم، بعضی ها خشن و تند حرف می زنند. لحن آمرانه (دستوری) و لحن پیشنهادی و معمولی هم وجود دارد. پس لحن، آهنگ بیان شاعر و نویسنده است. داستان نویس بنا به دورنمایه ی اثر، لحن را انتخاب می کند.

لحن در قصه ها و افسانه ها، به صورت یک نواخت و یکسان است. در

بیش تر قصه ها و افسانه ها، قهرمان ها و آدم ها به یک نحو و لحن حرف می زنند. زن، مرد، پیر، جوان، ارباب، رعیت، شاد، گدا همه و همه یک لحن دارند. قصه گو و نقال تمام قصه و افسانه را با یک لحن همسان نقل و روایت می کند. و این ویژگی یکی از نشانه های تشخیص متن قصه با متن داستان به شمار می رود. در داستان ها، هر کدام از آدم ها، لحن خود را دارند. داستان نویسان تلاش می کنند تا فردیت شخصیت های خود را با تنوع صحبت ها و گفت و گوهای آن ها و طرز فکرشان نشان بدهند. داستان کوتاه «بچه ی مردم» جلال آل احمد را در نظر بیاورید. کودک شیرین زبان داستان با لحن کودکانه اش چنان حرف می زند تا دل سنگ مادرش را نرم کند. مثلاً به جای آن که بگوید: «مادر! کشمش هم می خوریم. با لحن تأثیرگذار و معصومانه اش می گوید: «مادل، تیس میس هم می خلیم؟».

و ناپدری همین کودک، لحن خشن و لمپنی خاص خود را دارد.

لحن هر کس، وضعیت روحی و روانی، شغل و موقعیت اجتماعی و در یک کلام، شخصیت او را نشان می دهد. برای همین است که می گویند بافت کلامی لحن داستان با بافت معنوی داستان، هماهنگی دارد. به عنوان مثال اگر فرد عاشقی، ماجرای را روایت می کند، کلمه ها و واژه هایش باید به نحوی، حالت عاشقی اش را به خواننده القا نماید.

لحن بیان داستان می باید همواره ثابت بماند. داستان نویس باید بکوشد تا در تمام یک داستان، طرز بیان و آهنگ ادای روایت را حفظ کند. مثلاً در داستان بلند "بوف کور" لحن نویسنده از آغاز تا پایان تغییر نمی کند و به یک حالت استوار باقی می ماند. در بعضی از داستان ها، لحن یا آهنگ بیان داستان تغییر می یابد. در داستان کوتاه «مهره ی مار» لحن ها عوض می شود. آن جا که زن داستان، خودش را تسلیم مار می کند، لحن بیان داستان به پیروی از موقعیت داستان اش (یادآوری حوا) آهنگ نثر سنگین و باستان گرامی می شود.

لحن روایت داستان، باید با زمان و عصر نویسنده اش سازگاری و تناسب داشته باشد، چنان که لحن داستان های نویسندگان عصر انقلاب مشروطه با

لحن داستان‌های امروزی از زمین تا آسمان فرق می‌کند.

گاهی برای نشان دادن موقعیت طنزآمیز، لحن با راوی یا شخصیت داستان، هم‌خوانی لازم را ندارد. به خاطر آورید که ممکن است داستان‌نویس برای نشان دادن کودکی متفاوت از دیگر کودکان، کلمه‌هایی بزرگسالانه و فیلسوفانه و لحنی دانشمندانه بر زبانش جاری سازد.

لحن، در گفتار به وسیله‌ی صوت و تغییر صوت و زیر و بم آن مشخص می‌شود، ولی در نوشتار، کار نشان دادن لحن، کمی دشوار است. در نوشتار، لحن را به وسیله‌ی نشانه‌ها و علامت‌های نگارشی و سجاوندی به خواننده القا می‌کنند. مثلاً از علائم پرسشی (؟)، تعجبی (!)، مکث کوتاه (،)، مکث کامل (.) استفاده می‌کنند.

● عوامل مؤثر در ایجاد لحن

این عوامل در دو حوزه، کاربرد دارند. حوزه‌ی گفتار و حوزه‌ی نوشتار. در حوزه‌ی گفتار و رودررو عوامل زیر مؤثرند:

۱. اشاره‌ی دست، ابرو، ...
 ۲. تغییر حالت چهره مانند اخم، لبخند، خنده و ...
 ۳. زیر و بم صدا و تغییر در آن.
- ولی در حوزه‌ی نوشتار، عوامل زیر تأثیر دارند:

الف. انتخاب واژه‌ها و عبارت از نظر معنا

حتماً مثال مشهور «بنشین، بتمرگ، بفرما» را شنیده‌اید. می‌دانید که معنا و مفهوم هر سه واژه، فرمان به نشستن است. اما نویسنده برای مقاصد خاصی از یکی از این سه واژه استفاده می‌کند.

ب. استفاده از شگردها و آرایه‌های ادبی

گاهی نویسنده از کنایه برای معرفی و شناساندن شخصیت دست استفاده می‌کند. همینگوی در داستان کوتاه «آدم‌کش‌ها»، دو کاراکتر نمین و تنکر دارد که با لودگی و لیچارگویی، موجبات تحقیر صاحب کافه را فراهم می‌آورد. وی با این شگرد، مسأله‌ی تهدید جانی را نیز القای کند.

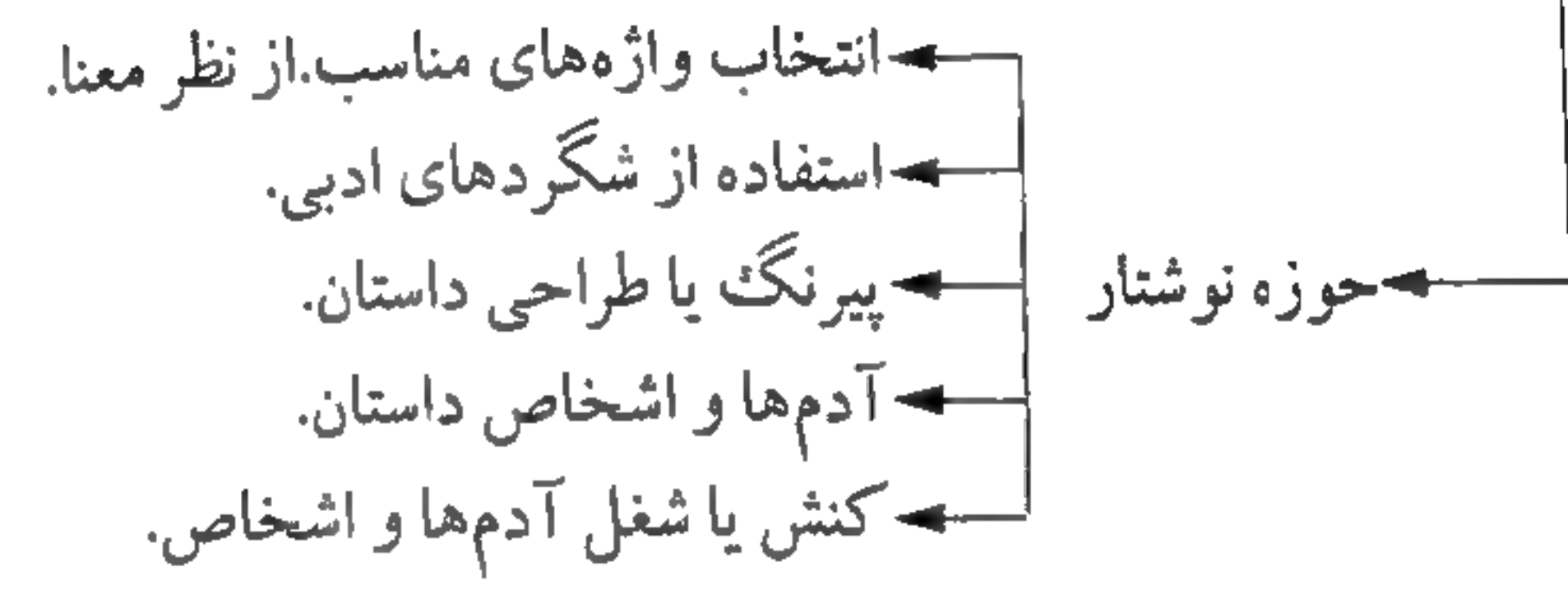
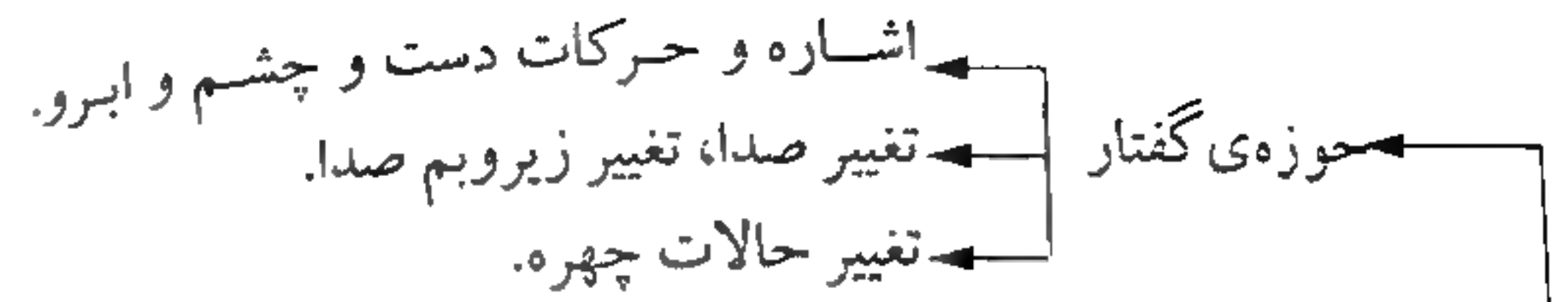
ج. پیرنگ (طرح)

لحن داستان با پیرنگ و طرح داستان (PLOT) هم‌بستگی دارد. در همان داستان آدم‌کش‌ها، طراحی حادثه‌ها و پیرنگ با لحن دو مرد، هم‌خوانی دارد. نویسنده در طراحی، موفق به خلق کشمکش بین آدم‌کش‌ها و ظرف مقابل شده و دو آدم‌کش را در کافه به انتظار صاحب کافه نشاند. آفرینش این موقعیت خاص بر لحن دو آدم‌کش تأثیر می‌گذارد.

د. آدم‌ها و اشخاص داستان

ساخت و پرداخت آدم‌های داستان، تأثیر مهمی در ایجاد لحن دارد. وقتی در یک داستان قرار است یک لوطی یا یک معلم و حتی یک مجرم کنش‌ها را به پیش ببرند، مسلم است که لحن این آدم‌ها با توجه به کارکرد اجتماعی‌شان، ایجاد می‌شود. در همان داستان آدم‌کش‌ها، دو نفر جنایتکار با لحنی تحقیرآمیز، اما جدی حرف می‌زنند، در حالی که کارگران کافه با لحنی دیگر صحبت می‌کنند.

نمودار عوامل مؤثر در ایجاد لحن



فصل سوم:

حاشیه‌های نوشتن

❑ رابطه‌ی داستان‌نویسی با تحصیلات نویسنده

داستان‌نویس باید چقدر درس خوانده باشد؟ مدرک تحصیلی اش باید در چه سطحی باشد؟ دانشگاهی باشد؟ چه دانشگاهی؟
 آیا داستان‌نویس باید در رشته‌ی ادبیات درس خوانده باشد؟
 این‌ها و پرسش‌های فراوان دیگری از این دست از این جا و آن جا شنیده می‌شود.

یاشار کمال، نویسنده‌ی ترکیه، در مقدمه‌ی کتاب «اگر مار را بکشند می‌نویسد:» آیا نویسنده‌ای را سراغ دارید که هنرش را در مدرسه یاد گرفته باشد؟

هر نویسنده‌ای، حتی بزرگ‌ترین ایشان هم، خود آموخته است. هومر، تولستوی یا بالزاک، بهترین مدرسه‌ای که من به خود دیدم، کتاب‌خانه‌ی شهر بود که بعد از خدمت سربازی در آن جا به عنوان نگهبان مشغول به کار شدم.

بدون شک یکی از پیش نیازهای داستان‌نویسی، داشتن سواد خواندن و نوشتن است. داشتن سواد نوشتن و خواندن در حد رفع نیاز، نه حتماً و لزوماً در حد بسیار بالا و یا دانشگاهی. حتی ممکن است و دیده شده است که افرادی بدون آن که به مدرسه رفته باشند، از قدرت خواندن و نوشتن

برخوردار هستند.

امروزه در برخی از کشورها، نویسندگانی هستند که با داشتن سواد، خود اقدام به نوشتن نمی کنند آن ها یک ماشین نویس دارند که گفته هایشان را می نویسد. و یا این که بعضی از نویسندگان فقط داستان را روایت می کنند و یا حتی متن داستان را می نویسند، ولی برای درست نویسی، متن را به دست یک ویراستار می سپارند تا از نظر ادبی و اصول دستور زبان، تغییرات بایسته را انجام دهند.

بنابراین برای نوشتن داستان و یا داستان نویسی شدن، نیاز حتمی به تحصیلات بالا و دانشگاهی نبوده و نیست. به بیانی دیگر، رابطه ی بسیار نازکی میان هنر نویسندگی و تحصیلات دانشگاهی وجود دارد. زیرا می بینیم که بسیاری از نویسندگان بزرگ دنیا از مدرسه گریزان بوده اند و یا ناگزیر ترک تحصیل کرده اند.

از سوی دیگر، همه کسانی که از مدرسه فرار کرده اند و درس و مشق را کنار گذاشته اند، نویسنده نشده اند. پس خلق ادبیات و آفرینش ادبی و هنری نه چنان وابسته به مدرسه و دانشگاه است و نه بیگانه از آن. بارها شنیده ایم که دانشکده های ادبیات، معمولاً شاعر و داستان نویس تربیت نکرده اند. و اگر از دانش آموختگان این دانشکده ها، تنی چند شاعر و داستان نویس شده اند، نه به خاطر ماهیت درس ها و برنامه ریزی درسی آن دانشکده ها، بلکه به دلیل علاقه و ذات آماده ی آن چند نفر بوده است.

اگر شرط مدرسه و دانشگاه رفتن، لازمه ی هنر نویسندگی باشد، الان می بایستی به تعداد فارغ التحصیلات مدارس و دانشگاه ها، شاعر و داستان نویس داشته باشیم ناگفته نماند که آن ها که از مدرسه فرار کرده اند و یا مجبور به ترک تحصیل شده اند، همه شان شاعر و داستان نویس نشده اند و اگر هم شده اند به شهرت نرسیده اند.

الف) نویسندگانی که تحصیلات و مدارج تحصیلی چندان نداشته اند.

● جک لندن

نویسنده ی کتاب های "آوای وحش"، "سپید دندان"، "یسنده ی آهنگ" و از کودکی در یک مزرعه کار می کرد. خواندن و نوشتن را با پشتکار خود یاد گرفت. بعدها هم که فرصت یافت تا به مدرسه برود، نیمه کاره رها کرد.

● استیفن کرین

نویسنده ی داستان «قایق بی بادبان» اساساً تحصیلات مدرسه ای نداشت.

● شروود آندرسن

در ۱۴ سالگی مدرسه را ترک کرد تا کار کند.

● ارنست همینگوی

پس از دبستان به کار مشغول شد.

● جوزف کنراد

تنها ۵ سال درس خواند، او برای کار به دریا رفت و سرانجام یکی از بهترین دریایی نویسان دنیا شد.

● فرانک اوکانر

نویسنده ی ایرلندی دبیرستان را ناتمام رها کرد.

● ویلیام فاکنر

نویسنده ی خشم و هیاهو، دبیرستان را نیمه کاره ترک کرد.

● ماکسیم گورکی

پس از چند ماه مدرسه را کنار گذاشت و برای گذران زندگی وارد کار شد.

● اینیا تسیوسیلونه

تحصیلات دبیرستان خود را در مدرسه ی مذهبی نیمه تمام گذاشت.

● ریچارد رایت

به مدرسه رفت، ولی موفق نشد آن را به پایان برساند.

● هرمان ملویل

تا دبیرستان بیش تر درس نخواند و دریایی شد.

● شاملو

به سختی دبیرستان را تمام کرد.

● احمد محمود

تا دبیرستان درس خوانده بود.

● محمود دولت آبادی

خالق رمان ده جلدی "کلیدر" فقط دبیرستان را پشت سر گذاشته بود.

■ (ب) نویسندگانی که دانشگاه را رها کرده اند و به نوشتن دل بسته اند.

● آندره مالرو فرانسوی

در ۱۸ سالگی دانشکده‌ی زبان را کنار گذاشت و به جمع نویسندگان سور رئالیست پیوست.

● لئون تولستوی

خالق رمان "جنگ و صلح" وارد دانشکده غازان شد، اما پس از چند سال دانشکده را ترک کرد.

● برتولت برشت

شاعر و نمایش نامه نویس آلمانی، رشته‌ی پزشکی را شروع کرد، اما هرگز آن را تمام نکرد.

● لرمانتف

رشته‌ی حقوق را در دانشگاه مسکو ناتمام گذاشت. به دانشکده‌ی ادبیات رفت، ولی به علت بی انضباطی اخراج شد.

● گابریل گارسیا مارکز

داستان نویس پر آوازه‌ی آمریکای لاتین و خالق "صد سال تنهایی" و... رشته‌ی حقوق را نیمه کاره رها کرد.

■ (ج) نویسندگانی که تحصیلات دانشگاهی داشته اند، اما رشته‌ی تحصیلی آن ها با هنر نویسندگی شان ارتباط نداشت.

● داستایوفسکی

مهندس نقشه کش بود.

● آنتوان چخوف

پزشک بود.

● نورمن میلر

مهندس راه و ساختمان بود.

● هوارد فاوست

مهندس طراح بود.

● آلبر کامو

فلسفه خوانده بود.

● آستوریاس

رشته‌ی حقوق خواند.

● بهرام صادقی

نویسنده‌ی رمان "ملکوت" و مجموعه داستان، سنگر و قمقه‌های خالی پزشک بود.

● غلام حسین ساعدی

داستان نویس و نمایش نامه نویس مشهور ایرانی هم روان پزشک بود.

و به ندرت فارغ التحصیلان رشته‌ی ادبیات که در شعر و داستان نویسی، به جایی از سبک و شهرت رسیده اند.

و پرسش نهایی این که داستان نویس باید در چه رشته‌ای درس خوانده باشد؟

داستان نویس در هر رشته‌ای درس خوانده باشد، فرق نمی کند. مهم این است که بتواند داستان بنویسد. اما آیا لازم است که از سایر دانش ها و علوم، غیر از ادبیات، چیزی بداند؟

داستان نویس اگر از هر دانشی، آگاهی‌های متعارف داشته باشد، کافی است. حتماً لازم نیست فیزیک، شیمی، هندسه، دریانوردی و... را در حد اجتهاد خوانده باشد. تنها تا جایی که در داستان نویسد آب در ۴۰ درجه جوش آمد و یا مثلث چهار ضلعی! و...

داستان نویس باید تا اندازه‌ای سواد داشته باشد که جهان داستانش، جهانی قابل زیست باشد. نه جهنمی سخت و سوزان و یا سرابی بی انتها.

☑ رابطه‌ی داستان نویس و منتقد

آیا تاکنون اتفاق افتاده که در جلسه‌ی انتقاد شرکت کنید؟ آیا تاکنون از کردار و رفتار شما انتقاد شده است؟ چه کس یا کسانی از شما انتقاد کرده‌اند؟ واکنش شما در برابر نقد و انتقادی که از شما شده، چه بوده؟ در مورد نوشته‌ی شما، چه؟

شما عادت دارید نوشته‌تان را به چه کسی بدهید تا نقد و بررسی کند؟ و پرسش‌های فراوان دیگر.

بعضی از چیزها جزو ابزار کار و لوازم نویسندگی به شمار می‌رود، هیچ نویسنده‌ای نیست که به تأیید و تمجید و تشویق نیاز نداشته باشد. معمولاً دوستان و آشنایان نویسنده اولین خوانندگان نوشته‌های داستان نویسان هستند. این افراد به علت وابستگی و علاقه گاهی جوانب عدل و انصاف را رعایت نمی‌کنند، دوستان و آشنایان ممکن است اطلاعات کمی در مورد داستان و داستان نویسی داشته باشند، برای همین آن‌ها به نویسنده راست نمی‌گویند و یا شاید ممکن است راست بگویند، ولی دانش نقادی و درک عمیق را که نویسنده‌ها به آن احتیاج دارند، ندارند. بنابراین ارزشیابی آن‌ها سطحی است. اگر چه نویسندگان (عمدتاً نویسندگان جوان) از تملق‌ها و تعریف‌ها و تمجیدها، لذت ببرند، اما نباید همیشه در این وضعیت باقی ماند. دوستان و آشنایان شاید از سر صداقت داستان را نقد کنند ولی صداقت منهای دانش، ارزش داوری ندارد. این نقدها کمک مؤثری به داستان نویس نمی‌کند که

هیچ، ممکن است داستان نویس را همراه کند. در این صورت داستان نویس گمان می‌کند، اثر بزرگی خلق کرده است.

گاهی ممکن است، داستان برای نقد شدن به دست دشمن نویسنده بیفتد. در این وضعیت هم نباید نقد و بررسی قوی و صادقانه‌ای را انتظار داشت. هر نقدی که از روی دشمنی و بدبینی صورت گیرد، نه تنها کمکی به تثبیت کار نمی‌کند بلکه ممکن است نویسنده را دلسرد و مأیوس نماید. بعضی از منتقدان که از راه دشمنی و بدبینی وارد می‌شوند، فقط به عیب جویی و تمسخر می‌پردازند.

دوستان نادان و دشمنان دانا، هر دو در یک ردیف قرار می‌گیرند. هر کدام از یک طرف بام می‌افتند. یکی زیاده روی می‌کند، یکی کم‌روی. یکی راه افراط می‌پیماید و دیگری راه تفریط. به هر حال زیان‌شان کم‌تر از یک دیگر نیست.

پس مناسب‌ترین افراد برای نقد داستان چه کسانی هستند؟

تولید ادبی و خلق اثر ادبی هر چند کاری فردی است، اما نقد و بررسی اثر ادبی لزوماً عملی فردی به حساب نمی‌آید، به نظر می‌رسد بهترین شرایط برای نقد داستان، استفاده از نشست‌ها و جلسات نویسندگان و داستان نویسان است. معمولاً در شهرها، جلسات هفتگی یا ماهانه برای خواندن و نقد داستان برگزار می‌شود. داستان نویسان جوان باید در این جلسات حضوری فعال داشته باشند. داستان‌هایشان را بخوانند و از نظرات حاضران در جلسه استفاده کنند.

آیا جلسات نقد داستان و محافل ادبی همیشه راست می‌گویند؟ با آن که خرد جمعی، وسیله‌ی خوبی برای داوری و نقد ادبی به شمار می‌رود، اما بی‌عیب‌ترین وسیله نیست. با پیدا شدن شیوه‌ها و سبک‌های داستان نویسی و تعلقات فکری و اجتماعی و جمعیت‌گرایی و احساس تحزب در جامعه‌ی ادبی و هنری، تا حدودی صداقت و راستی داوری کم‌رنگ می‌شود. محفل‌گرایی، آفت نقد محسوب می‌شود. متأسفانه در نقد و داوری آثار

ادبی و هنری، بعضی از ملاحظات غیر هنری و غیر ادبی دخالت داده می شود. این داوری های مغرضانه و گاهی شتاب آلود، جلوی رشد اثر ادبی خلاقانه را می گیرد و باعث رشد ناموزون آثار ضعیف و متوسط می شود. همین رفتار کتاب خوانی را در میان جامعه ی کتاب خوان با خطرات جدی مواجه می کند. هرگونه حب و بغض در نقد و داوری آثار ادبی و هنری ناپسند است. هر دو به یک اندازه ضربه می زنند.

بنابراین، بهترین و شایسته ترین فرد برای نقد و داوری داستان، خود داستان نویس است و بس. چون فقط داستان نویسان می دانند که داستان نویس چه باید بداند و چگونه باید بنویسد.

البته نقد و کار داستان نویسی، از هم جدا هستند، تجربه نشان داده است که معمولاً آن ها که فقط به کار نقد داستان پرداخته اند، با همه ی دانش کار، نمی توانند داستان محکمی بنویسند. ولی شکل دیگری نیز می توان تصور کرد و آن این که، بعضی از داستان نویسان در اثر تمرین نویسندگی و رسیدن به جایگاهی قابل قبول خود به منتقدانی منصف و بی غرض و قابل، اطمینان تبدیل می شوند.

برای آن که از نقد دوستان نادان و دشمنان دانا نرنجیم، باید دانش کاری مان را افزایش دهیم و خود در جایگاه منتقد دانا و بی غرض و مرض بنشینیم.

کسب دانش نویسندگی شاید طول بکشد، اما دست یافتنی است. می گوید نه، امتحانش کنید!

☑ رفتار داستان نویس با اثر خود

در این نوشتار باید نشان دهیم که داستان نویس با اثر داستانی خود چه رفتاری دارد. اثر داستانی، بیش از آن که در اختیار خواننده و مورد داوری او قرار گیرد، نزد نویسنده اش حضور دارد. نویسندگان از نخستین کسانی هستند که اثر خود را می خوانند. برای آسان شدن و روشن شدن موضوع و نزدیک تر

شدن به ذهن، رفتارهای داستان نویس را به چند مرحله تقسیم کرده. هر مرحله را توضیح می دهیم. این تقسیم بندی، اعتباری است و تنها برای درس دهی آموزشی کاربرد دارد. بدیهی است که در عمل و اجرا، تمام این مراحل در هم تنیده بوده و به صورت یک کلیت، خود را نشان می دهد.

● (الف) رفتارهای پیش از نوشتن

هیچ داستانی، خلق الساعه و فوری نوشته نمی شود. نوشتن داستان، محصول یک فرایند است. وقتی که سخن از فرایند به میان می آید، خود به خود موضوع مراحل مطرح می شود. مایه ها و سوژه های داستانی از راه های گوناگون به سراغ داستان نویس می آیند. بسیاری از داستان نویسان سوژه ها را یادداشت می کنند تا در زمان مناسب آن را بنویسند. معمولاً می گویند سوژه های یادداشت شده باید یک بار دیگر ذهن داستان نویس را به خود مشغول سازند. به قول معروف، ذهن نویسنده را غلغلک بدهند. اصطلاحاً؛ نویسنده را آزار بدهند. وقتی که سوژه ی داستانی به مرحله ی آزار دهندگی می رسد، نویسنده پیرنگ داستان را در ذهن خود طراحی و مهندسی می کند. بسیاری از داستان ها پیش از اجرا بر روی کاغذ، در صفحه ی ذهن داستان نویس نوشته و اجرا می شوند.

شاید بتوان مرحله ی پیش از نوشتن را «مرحله ی ذهنی» و یا مرحله ی «پیشامتنیت» نامید.

برخی از آموزگاران داستان نویسی که اعتقاد به کوششی بودن فرایند داستان نویسی ندارند و حتی صید سوژه را نیز جوششی و الهامی می دانند، به طراحی ساختار داستان در ذهن، باور دارند.

● (ب) رفتارهای حین نوشتن

مرحله ی نوشتن، مرحله ای است که داستان نویس قلم در دست می گیرد و آن چه را که در ذهن خود انبار کرده، بر روی کاغذ می آورد. در این مرحله

هنوز داستان‌نویس، اولین کسی است که با متن داستان رابطه برقرار می‌کند و چه بسا ممکن است بخش یا بخش‌هایی از نوشته را خط بزند و یا واژه و گزاره‌ای را تغییر بدهد.

ممکن است در زمان نوشتن داستان، مشغولیت و مزاحمت‌هایی برای نویسنده پدید آید و سبب شود که کار نوشتن برای مدتی تعطیل شود. در این مرحله نیز داستان‌نویس با داستان‌ش زندگی می‌کند.

بعضی از نویسندگان عادت دارند که صبح زود یا پاسی از شب گذشته، داستان را بنویسند و یا در طول روز، خود را در اتاقی یا زیرزمینی زندانی می‌کنند تا از مزاحمت‌ها دور بمانند، حتی گاهی سیم تلفن را از پریز می‌کشند تا ساعاتی را که قرار است به نوشتن بپردازند، راحت باشند. در این مرحله که مرحله‌ی زایش هم نام دارد، داستان از حالت ذهنیت به حالت عینیت در می‌آید.

شاید بتوان این مرحله را مرحله‌ی «حینا متنیت» نامید.

● (ج) رفتارهای پس از نوشتن

شاید با نوشته شدن و تمام شدن داستان، نویسنده نفس راحتی بکشد و سنگینی بار از دوشش برداشته شود ولی داستان‌نویسی به این جا ختم نمی‌شود. تا زمانی که متن داستان چاپ نشده (حتی پس از چاپ شدن داستان، نویسنده مسؤول هر نیک و بد متن خود است. با آن که برخی از داستان‌نویسان بر این باورند که وقتی داستان نوشته شد و نویسنده از آن فاصله گرفت، دیگر متن، مال نویسنده نیست. ولی کیست که نداند متن، محصول مؤلف است. و مؤلف اگر «نامش» را از پای داستان بردارد، چه بسا که «نشانش» با متن خواهد بود.

اساساً پس از نوشتن داستان، کار نویسنده به پایان نمی‌رسد. داستان‌نویس در این مرحله، یک یا چند بار متن را «بازخوانی» می‌کند. در این بازخوانی‌ها، چه بسا تغییراتی که در متن داستان صورت می‌گیرد. در بازخوانی، معمولاً

حذف و اضافه انجام می‌شود. ممکن است صحنه‌ها، پس و پیش شود. آد ه و رویدادهای جدیدی پا به عرصه‌ی داستان بگذارند. در این مرحله، غیر از بازخوانی، عمل بازنویسی هم صورت می‌گیرد.

بنابراین می‌توان نام مرحله «پسا متنیت» را بر این مرحله نهاد. رفتار «پسا متنیت» داستان‌نویس به همین جا خاتمه نمی‌یابد بلکه به مرحله‌ی پس از چاپ و انتشار هم می‌رسد.

● (د) رفتار پس از چاپ و انتشار

آرزوی هر داستان‌نویس آن است که داستان‌ش (کتابش) در سطح گسترده، پخش شود و پس از خواندن مورد نقد و بررسی قرار گیرد. نویسنده‌ی روشن و آگاه از آن جا که می‌خواهد پیشرفت‌های کمی و کیفی روزافزون داشته باشد، در جلسات نقد کتابش حاضر می‌شود. نکاتی را که خوانندگان و منتقدان مطرح می‌کنند، یادداشت می‌کند تا در چاپ‌های بعدی کتاب و یا در داستان‌هایی که در دست نوشتن دارد. به کار ببرد. هر چه نقدپذیر و اصطلاحاً «چکش خوری» داستان‌نویس بیش‌تر باشد، وسعت دید و عملش بیش‌تر می‌شود.

داستان‌نویسان جوان با مطالعه‌ی پیاپی و افزایش دانش خود، می‌توانند این نکات را به مرحله‌ی عمل و اجرا بگذارند و سودش را از آن خود نمایند. در پایان برای جمع‌بندی مطالبی که گفته شد و برای یادآوری، یک بار دیگر همه‌ی مطالب را در قالب جمله‌هایی کوتاه تکرار می‌کنم. امیدوارم مطالب این کتاب، نوجوانان و علاقه‌مندان به داستان‌نویسی را در رسیدن به هدف‌های‌شان یاری نماید.

☑ گزاره‌های کوتاه

۱. داستان، یکی از قالب‌های نگارشی است که از دیرباز در ادبیات وجود داشته است.

۲. در میان قالب‌های نگارشی، قالب داستان متنی غیرمستقیم‌گو است.
۳. در داستان، نتیجه‌گیری و پند اخلاقی به صورت آشکار وجود ندارد.
۴. قصه و افسانه، متن‌هایی هستند که رویدادهای ذهنی و خیالی و آدم‌هایی به نام «قهرمان» در آن حضور دارند، ولی در داستان، رویدادها و آدم‌ها، عینی و واقع‌نما هستند.
۵. قصه و افسانه، آرزوی زندگی آرمانی و دلخواه آدم‌ها در زمان‌های خیالی و گذشته‌اند. ولی داستان، برشی از زندگی آدم‌ها در زمان معاصر است.
۶. نوشتن داستان، فنی است که نیاز به آموزش و تمرین دارد.
۷. برای نوشتن داستان، توانایی خواندن و نوشتن شرط لازم است.
۸. بهترین آموزش برای داستان‌نویسی، خواندن داستان است.
۹. داستان‌نویس باید «چشم بینا و گوش شنوا» داشته باشد.
۱۰. داستان‌نویسی، استعدادی فطری را می‌طلبد.
۱۱. هنر و فن نویسندگی، به شرط علاقه و پی‌گیری، یادگرفتنی است.
۱۲. ذوق، نوآوری، مطالعه‌ی پیاپی و فراوان، آگاهی از مسایل انسانی و جامعه‌شناسی، داشتن نثری خوب از شرایط کار نویسندگی است.
۱۳. مطالعه‌ی زیاد و پی‌گیر، انگیزه‌ای برای نوشتن می‌شود.
۱۴. داستان‌نویس لزوماً به دانش تخصصی در یک رشته‌ی علمی نیاز ندارد، بلکه باید شناختی متعارف از همه‌ی دانش‌ها داشته باشد.
۱۵. برای نوشتن داستان با درونمایه‌ی علمی و یا فلسفی، داستان‌نویس باید از فلسفه و آن رشته‌ی علمی آگاهی کافی داشته باشد.
۱۶. ذوق، یادگرفتنی نیست.
۱۷. ذوق و استعداد، پرورش‌پذیر است.
۱۸. بخش‌هایی از هنر و فن داستان‌نویسی که عینی‌ترند، مانند نثر و روایت، شخصیت‌پردازی و... یادگرفتنی‌اند.
۱۹. رشته‌ی تحصیلی، تأثیر چندانی در داستان‌نویسی ندارد. برای همین است که در میان داستان‌نویسان، شمار کسانی که در رشته‌های ادبیات تحصیل

کرده‌اند، بسیار اندک است.

۲۰. خواندن متن‌های ادبی گذشته برای داستان‌نویس لازم است.
۲۱. نخستین گام در داستان‌نویسی، پیدا کردن سوژه است.
۲۲. سوژه، همان مایه یا فکر اولیه داستان است.
۲۳. اندیشه‌ی آغازین و نطفه‌ی هر اثر داستانی را سوژه می‌نامند.
۲۴. سوژه از راه‌های گوناگون یافت می‌شود.
۲۵. برای پیدا کردن سوژه باید، نگاه را تغییر داد.
۲۶. تفاوت آدم‌های عادی و هنرمند در همین نکته نهفته است که آدم‌های معمولی از کنار رویدادها و اشیای پیرامون خود خیلی عادی و بی تفاوت رد می‌شوند اما هنرمندان با چشمی تیزبین و موشکاف نگاه می‌کنند.
۲۷. چشم‌ها را باید شست، طور دیگر باید دید.
۲۸. پیدا شدن سوژه، آنی و ناگهانی است.
- بگفت احوال ما برق جهان است
گاهی پیدا و گاهی در نهان است.
۲۹. برخی از داستان‌نویسان، سوژه‌های پیدا شده را یادداشت می‌کنند.
۳۰. یکی از راه‌های پیدا کردن سوژه داستانی، مشاهده است.
۳۱. مطالعه‌ی کتاب، تماشای فیلم، گوش دادن به موسیقی، راه‌های دیگر سوژه‌یابی هستند.
۳۲. سفر کردن یکی از راه‌های سوژه‌یابی به شمار می‌رود.
۳۳. قرار گرفتن در مکان‌ها و زمان‌های خاص نیز می‌تواند سوژه‌های نو تولید کند. مثلاً عبور از یک میدان اصلی شهر که در ساعات روز شلوغ‌ترین جاست در ساعتی از نیمه شب، وارد شدن به حیاط یک دبستان در پاسی از شب، عبور از یک گورستان در شبی تاریک و توفانی.
۳۴. بعضی از سوژه‌ها از راه «کوشش» و «مشاهده» پیدا می‌شوند.
۳۵. اگر از راه تخیل و یا مطالعه و تماشای فیلم و شنیدن موسیقی سوژه‌ای در ذهن داستان‌نویس جرقه بزند، به آن عمل، سوژه‌یابی جوششی می‌گویند.

۳۶. گاهی خواب دیدن، باعث شکار کردن سوژه می شود.

۳۷. بسیاری از داستان نویسان بزرگ، سفارش می کنند که سوژه ها را نباید برای هیچ کس تعریف کرد.

۳۸. همه ی سوژه ها ارزش نوشتن و تبدیل شدن به اثر داستانی را ندارند.

۳۹. سوژه ها به فراوانی، پیرامون ما وجود دارند.

۴۰. بسیاری از سوژه ها برای همه ی زمان ها و مکان ها هستند. مانند مرگ، زندگی، عشق، ایثار، فداکاری، وفاداری، جنگ، صلح، کینه، آشتی، همکاری و ...

۴۱. این سوژه ها، دغدغه ها و دل مشغولی های انسان ها در طول تاریخ

اند.

۴۲. سوژه ها پایان ناپذیرند.

۴۳. هیچ سوژه ای کهنه نمی شود.

۴۴. از سوژه های تکراری هم می توان داستان های نو نوشت.

۴۵. نگاه نو به سوژه های تکراری و کهنه، داستان های نو خواهد آفرید.

۴۶. هرگز نباید گفت همه ی سوژه ها را گذشتگان نوشته اند.

۴۷. همه ی سوژه ها در هنگام صید شدن قابل نوشتن نیستند.

۴۸. سوژه ها باید اندکی بیات شوند.

۴۹. نوشتن سوژه ها در قالب داستان زمان ویژه ای دارد. مانند زمان چیدن

سیب از شاخه است. اگر سبز چیده شوند، گس هستند. اگر زیاد رسیده باشند، کرم خورده می شوند و از درخت می افتند و زخمی می شوند.

۵۰. سوژه ها را زمانی باید به داستان تبدیل کرد که یک بار دیگر ذهن

داستان نویس را آزار بدهند. به قول معروف او را غلغلک بدهند.

۵۱. پس از پیدا کردن سوژه، نوبت به پیرنگ (طرح) می رسد.

۵۲. طرح (Plot) همان نقشه ی خط داستان است.

۵۳. داستان از یک نظر، همانند ساختن یک ساختمان است. نیاز به داشتن

سرپناه، نوشتن داستان را در وجود نویسنده پی می افکند. برای ساختن خانه،

زمین مناسب و خوش قواره لازم است. زمین که آماده سد به نقشه سری ساختمان تهیه کرد. در نقشه باید جای اتاق ها، سرویس های بهداشتی، نورگیرها، درها، پنجره ها و ... مشخص شود.

۵۴. به غیر از نقشه، مصالح مورد نیاز است در داستان نویسی. مصالح

همان ابزارها و عناصر داستانی هستند.

۵۵. اگر در خانه سازی، تهیه کننده ی زمین، نقشه، مصالح و سرسره ی

خانه افراد گوناگونی هستند، در داستان نویسی، سوژد یاب، طراح، نویسنده،

همه در وجود داستان نویس، خلاصه می شود.

۵۶. طرح (Plot) با طرح (Skej) فرق دارد. اسکچ، به داستان کوتاهی گفته

می شود که کامل نیست.

۵۷. (طرح - اسکچ)، مدادزنی و اتود اولیه است که نقاشان و طرح

روی بوم انجام می دهند.

۵۸. طرح (اسکچ)، در سایر قالب ها از جمله در شعر هم کاربرد دارد.

طرح تقریباً همان هایکوی ژاپنی است.

۵۹. داستان های طرح گونه، می توانند در داستان های بلند و رمان، به

عنوان جزئی از یک کل مورد استفاده قرار گیرند.

۶۰. طرح (نقشه ی داستان)، خطوط برجسته و شبکه ی استدلالی حوادث

داستان است.

۶۱. طرح (پیرنگ) یا ساده است یا پیچیده به طرح ساده، طرح خطی

می گویند. پیرنگ خطی، مانند مسیر رودخانه در دشتی هموار و صاف است

و پیرنگ پیچاپیچ شبیه مسیر رودخانه در زمینی کوهستانی و ناهموار است.

۶۲. در پیرنگ خطی، رویداد از نقطه ی الف شروع می شود. به نقطه ی ب

وج و ... می رسد.

۶۳. داستان، از جایی آغاز می شود که تعادل اولیه بر هم زده شود.

۶۴. داستان، زمانی به پایان می رسد که تعادل اولیه یا نقطه ی تعادل های

دیگری ایجاد شود.

۶۵. رویدادهایی که موضوعی در خور طرح ندارد، نمی‌توانند داستان شوند.

۶۶. هر فکر اولیه را می‌توان به بی‌نهایت طرح تبدیل کرد.

۶۷. برای شکار سوژه، نویسنده باید به انگیزه‌های درونی خود بازگردد.

۶۸. ممکن است فکرهای اولیه بی‌شماری وجود داشته باشد، اما انگیزه‌ی درونی و داشتن استعداد است که نویسنده را وادار می‌دارد یک یا چند تا از آن‌ها را شکار کرده و پیروراند.

۶۹. برای به دست آوردن سوژه باید آهسته گام برداشت و عمیق‌تر نگاه کرد.

۷۰. مطالعه‌ی فراوان انگیزه را برای نوشتن افزایش خواهد داد.

۷۱. زمانی که به سوژه‌ای بر می‌خوریم، برای آن که فراموش‌مان نشود، باید آن را یادداشت کنیم.

۷۲. هرگز درباره‌ی سوژه‌های یادداشت شده‌مان با کسی صحبت نمی‌کنیم.

۷۳. مسافرت، یک نواختی زندگی داستان‌نویس را به هم می‌زند و باعث می‌شود تا سوژه‌های جدید پیدا شود.

۷۴. داستان خوب، داستانی است که حرفی تازه را در قالبی نو عرضه کند.

۷۵. خواندن اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها برای داستان‌نویس، لازم است.

۷۶. مطالعه‌ی ادبیات کهن، واجب است.

۷۷. هنر به طور کلی و هنر داستان‌نویسی به طور اخص، نوعی بیان غیرمستقیم است.

۷۸. هنرمند و داستان‌نویس حساس، الهام می‌گیرد و این الهام می‌تواند از داستان‌های قدیمی باشد.

۷۹. داستان خوب، داستانی است که شخصیت‌پردازی و فضاسازی داشته باشد.

۸۰. طرح در داستان، عاملی است مصنوعی. در زندگی واقعی، طرح

نمی‌بینیم و حادثه‌ها به هم نزدیک نیستند. حرکات کند است. صریح، خود را به هم فشرده می‌کند، آن هم حوادثی که روابطی منطقی نیست به هم در می‌آید و مصنوعی نیستند و ایجاد کشش می‌کنند.

۸۱. خلاصه‌ی داستان، شامل نمایش کلی از داستان است و اطلاعاتی کمی درباره‌ی موضوع داستان به ما می‌دهد. برای همین برخی، به خلاصه‌ی داستان، طرح هم می‌گویند.

۸۲. تعداد موضوع در داستان کوتاه ضروری نیست. یک حادثه‌ی برجسته می‌تواند حادثه‌ی مرکزی داستان کوتاه شود.

۸۳. هر داستانی، سه بخش دارد: مقدمه، تنه و نتیجه.

۸۴. مقدمه‌ی داستان نباید طولانی باشد.

۸۵. نتیجه‌گیری در داستان به شکل آشکار، پسندیده نیست.

۸۶. نتیجه‌ی داستان زمانی است که بحران داستان، گره‌گشایی شود و انتظار خواننده به پایان رسد و از سرنوشت قهرمان داستان آگاه شود.

۸۷. نتیجه‌گیری داستان نباید رک و مستقیم باشد. باید به گونه‌ای باشد که به طور طبیعی به دل خواننده بنشیند.

۸۸. مقدمه‌ی داستان، عبارت از نمای ابتدای داستان است.

۸۹. نویسنده‌ای موفق است که واقعیت‌ها را ببیند ولی آن‌ها را تکرار نکند، بلکه آن را به درون ذهنش برده و با تغییر و تبدیل‌هایی، بازسازی کرده روی کاغذ بیاورد. به این فرایند، بازآفرینی واقعیت می‌گویند.

۹۰. نباید از زندگی رونویسی کرد. در این صورت به جای واقع‌نگاری و رئالیسم، متنی خواهیم داشت که به منزله‌ی، «رونوشت برابر اصل است» خواهد بود.

۹۱. معمولاً در هر داستانی یک یا چند گره وجود دارد.

۹۲. هنگامی که در رویداد داستان در مقابل پیشرفت حوادث، مانعی و سدی ایجاد می‌شود، گره داستان بسته می‌شود.

۹۳. داستان‌نویس باید در بستن گره دقت کند تا حالت طبیعی آن حفظ

شود.

۹۴. گره افکنی از گام‌های نخستین ساخت داستان است.

۹۵. وقتی که گره بسته شد، داستان‌نویس باید تمام هم و غم خود را برای حفظ گره تا مرحله‌ی بازگشایی صرف کند.

۹۶. ممکن است در داستان چند گره وجود داشته باشد که تبدیل به بحران می‌شوند.

۹۷. وقتی بحران شدید می‌شود، نقطه‌ی اوج پدید می‌آید.

۹۸. گره‌گشایی معمولاً پس از پدید آمدن نقطه‌ی اوج فرا می‌رسد.

۹۹. شکل گره و رویدادهای پس از گره افکنی باید به گونه‌ای باشد که لحظه‌ی اوج و گره‌گشایی لو نرود.

۱۰۰. داستان‌نویس بنای داستان را در نقطه‌ی اوج به حال خود رها کند.

۱۰۱. یکی از عناصر مهم در داستان، درگیری (جدال، کشمکش) است.

۱۰۲. درگیری، انواع گوناگونی دارد. الف) درگیری آدمی با طبیعت. ب) درگیری آدمی با آدمی. ج) درگیری آدمی با تقدیر و سرنوشت. د) درگیری آدمی با جامعه. ه) درگیری آدمی با درون خود. و) درگیری جامعه با جامعه. ۱۰۳. قدیمی‌ترین نوع درگیری، جدال آدمی با طبیعت است.

۱۰۴. طراحی جدال‌ها باید طبیعی باشد. یعنی دو طرف کشمکش از نظر نیرو و اندازه باید به هم نزدیک باشند.

۱۰۵. نتیجه و پایان درگیری‌ها نباید از قبل مشخص باشد.

۱۰۶. گره‌گشایی نباید لطیفه وار باشد، مثلاً کسی با یک دایناسور درگیر شود و دایناسور را بر زمین بزند، بکشد و در همین لحظه از خواب بیدار شود. ۱۰۷. بعضی از درگیری‌ها مانند درگیری آدمی با طبیعت، درگیری آدمی با آدمی، درگیری آدمی با جامعه، از نوع درگیری بیرونی سایر درگیری‌ها، درونی به شمار می‌روند.

۱۰۸. در بعضی از داستان‌ها تنها یک نوع درگیری وجود دارد. در بعضی

دیگر، دو یا چند نوع درگیری و در بعضی از داستان‌ها هم همه‌ی درگیری‌ها

حضور دارند. نکته‌ی جالب این که در پاره‌ای از داستان‌ها، نوعی درگیری به نوع دیگر تبدیل می‌شود.

۱۰۹. پیام داستان نباید رک و مستقیم باشد. بلکه باید پس از طی مراحل طبیعی، پیام به طور غیرمستقیم بیان شود.

۱۱۰. عنوان داستان بای در ارتباط با آن و نمادی از موجودیت داستان باشد، اما نباید موضوع داستان را لو بدهد.

۱۱۱. پیام داستان، نقطه‌ی بروز و تجلی محتوای داستان است.

۱۱۲. پیام باید به طور طبیعی از دل داستان بر آید.

۱۱۳. پیام در بردارنده‌ی جهت و نتیجه‌گیری است.

۱۱۴. درونمایه که به آن «مضمون» و «تم» هم می‌گویند، مفهومی ذهنی و کلی است و چون چتری بر اجرای داستان سایه افکنده است. در درونمایه جهت و نتیجه‌گیری وجود ندارد.

۱۱۵. مراحل کلی خلق یک داستان به این شرح است: اول: تولد فکر اولیه، سپس، پرورش فکر اولیه و تبدیل آن به طرح و سرانجام: پرداخت داستان.

۱۱۶. بیش‌ترین کاری که نویسنده‌ی داستان باید انجام دهد، در مرحله‌ی پرداخت است.

۱۱۷. ابزارهای پرداخت عبارتند از:

فضاسازی، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، روایت.

۱۱۸. داستان باید با جمله‌ای کشش‌دار و جذاب آغاز شود.

۱۱۹. پایان داستان می‌تواند شیرین یا تلخ و یا به گونه‌ای باشد که در ذهن خواننده، ادامه پیدا کند.

۱۲۰. پایان‌بندی نباید خواننده را فریب بدهد، یعنی خواننده پس از تمام شدن متن گمان کند که با او بازی کرده‌اند.

۱۲۱. دو نوع پایان‌بندی وجود دارد: پایان‌بندی بسته، پایان‌بندی باز.

۱۲۲. امروزه بهترین نوع پایان‌بندی آن است که داستان در ذهن خواننده

ادامه پیدا کند. پایان داستان باید پایان اجرای نویسنده باشد نه پایان داستان.
۱۲۳. داستان کوتاه نمی‌تواند شخصیت‌های فراوانی داشته باشد.
شخصیت‌های داستان کوتاه باید به خوبی اداره شوند.

۱۲۴. داستان‌نویس باید تعدادی شخصیت در داستان کوتاه بیاورد که بتواند از پس آن‌ها برآید. مانند پدر و مادر در خانواده‌های امروزی که باید بکوشند به فرزندان کم‌تر بسنده کنند. زیرا کنترل و تربیت و اداره کردن فرزندان زیاد از عهده‌ی پدر و مادرهای امروزی بر نمی‌آید.

۱۲۵. شخصیت‌های داستان باید هویت و شناسنامه داشته باشند.

۱۲۶. شخصیت در داستان باید با ادا و رفتارش حرف زند نه آن که نویسنده در نقش او بازی کند و به جای او حرف بزند.

۱۲۷. داستانی که شخصیت نداشته باشد، خاطره و بیان ساده‌ی یک ماجرا بیش نیست.

۱۲۸. شخصیت در داستان باید با یک رویداد قوی ترکیب شود. در غیر این صورت متن به یک کاریکاتور تبدیل می‌شود.

۱۲۹. شغل آدم داستان، تأثیر بسیار زیادی بر رفتارش می‌گذارد. نویسنده باید به این نکته توجه ویژه‌ای کند.

۱۳۰. بهترین تمرین برای شخصیت‌پردازی در داستان، نگاه دقیق به آدم‌های واقعی پیرامون نویسنده است.

۱۳۱. آدم‌ها در داستان، زندگی می‌کنند، حرف می‌زنند، حرکت می‌کنند، می‌خورند، می‌خوانند، می‌میرند و متولد می‌شوند.

۱۳۲. آدم‌های داستان همانند آدم‌های واقعی، نه خوب خوبند و نه بدبد. یعنی نه سیاه‌سیاه‌اند و نه سفید سفید. آدم‌ها، چه در جهان داستان و چه در جهان واقعی، خاکستری‌اند. خوبی و بدی، نسبی‌اند. مطلق نیستند. تنها در افسانه‌ها و قصه‌های قدیمی، قهرمان‌ها یا دیو سیرت‌اند و یا فرشته‌خو. حدّ متوسط و میانه‌ای وجود ندارد. ولی در داستان امروزی، نویسنده باید از هرگونه مطلق‌اندیشی در مورد آدم‌ها پرهیز کند.

۱۳۳. آدم‌های داستان باید مستقل باشند نه آلت دست نویسنده. آن‌ها باید با هم تعامل داشته باشند. با هم رفتار کنند. حرف بزنند و درون خود را نشان دهند.

۱۳۴. گفت‌وگو یکی از ابزارهای آدم‌پردازی است.

۱۳۵. گفت‌وگوها باید طبیعی و کوتاه باشد.

۱۳۶. هرکس به فراخور شغل، جنس، خاستگاه اجتماعی، میزان سواد و سطح برخورداری از فرهنگ حرف می‌زند. برای همین است که مثلاً یک راننده معمولاً مانند یک معلم حرف نمی‌زند.

۱۳۷. گفت‌وگوی طبیعی آن است که از ذهن و زبان آدم‌های داستان تراوش کند، نه آن که از زبان نویسنده بیرون بیاید. در این صورت داستان واقع‌نمایی و باورپذیری‌اش را از دست می‌دهد.

۱۳۸. تا مرد سخن نگفته باشد

عیب و هنرش نهفته باشد.

بر همین اساس آدم‌های لال، موجوداتی مرموز و ناشناخته‌اند. نویسنده باید آدم‌هایش را به حرف بکشد تا شخصیت‌شان رو شود.

۱۳۹. آدم‌های پر حرف هم، آدم‌های نرمالی نیستند. حوصله‌ی اطرافیان را سر می‌برند.

۱۴۰. در بعضی از داستان‌ها، باید به لحن و گویش مردم نزدیک شد. متنها نباید همان گونه حرف زد که مردم عادی حرف می‌زنند. در این صورت هیچ کار هنری انجام نشده، بلکه فقط رونویسی صورت گرفته است.

۱۴۱. زیاده‌گویی‌های بی‌مورد، پراکنده‌گویی‌ها، حاشیه‌روی‌ها کاری عبث به حساب می‌آید.

۱۴۲. داستان، تنها آدم‌پردازی و گفت‌وگو نیست. این‌ها بخشی از ابزار و

عناصر داستان به شمار می‌روند. نویسنده باید همه‌ی مصالح مورد نیاز را برای ساختمان داستانش آماده کند و به کار گیرد.



کتاب‌نما

۱. سرامی، قدمعلی، از هرگز تا همیشه، تهران: ترفند، چاپ اول، ۱۳۸۴.
۲. ماهنامه‌ی فرهنگی، هنری جشن کتاب، شماره‌ی ۹، مرداد، ۱۳۸۳.
۳. پیرنیا (مشیرالدوله، حسن) ایران باستان کتاب دوم، کوروش کبیر، تهران: ابن‌سینا، چاپ چهارم، ۱۳۴۴.
۴. نیمایوشیج، مجموعه اشعار نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه، چاپ پنجم، ۱۳۸۰.
۵. روزبه، محمدرضا، ادبیات معاصر، تهران: روزگار، چاپ اول، ۱۳۸۱.
۶. کشاورز، کریم، هزار سال نثر پارسی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۷۷.
۷. سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران، تهران: نگاه، چاپ ششم، ۱۳۸۱.
۸. راسل، برتراند، زندگی نامه‌ی برتراند راسل، مترجم احمد بی‌رشد، تهران: خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۹. جنتی عطایی، مصطفی، نامه‌های نام آوران، تهران: روزنه کار، چاپ اول، ۱۳۷۵.
۱۰. محمد قلی زاده، حمیده، مونس روزهای زندگی، مترجم دلبر ابراهیم زاده، تهران: پژوهنده، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۱۱. ساعدی، غلام حسین، اهل هوا، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۵.
۱۲. یادداشت‌های روزانه‌ی کافکا، مترجم بهرام مقدادی، مجله‌ی گردون، شماره‌ی ۲۱-۲۲.

۱۳. کریم زاده، منوچهر، چهل قصه، تهران: طرح نو، چاپ چهارم، ۱۳۷۹.
۱۴. ابراهیمی، نادر، صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، تهران: گستره، چاپ اول، ۱۳۷۰.
۱۵. گلشیری، احمد، داستان و نقد داستان، تهران: نگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۵.
۱۶. سعدی، گلستان سعدی، به کوشش علی شهبازی، تهران: افشار، بی‌تا.
۱۷. انوری ایبوردی، دیوان انوری، به کوشش مدرس رضوی، تهران: نگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ اول، ۱۳۴۰.
۱۸. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به کوشش غنی و فیاض، تهران: خواجه، چاپ سوم، ۱۳۶۲.
۱۹. شریفی، محمد، مجموعه داستان باغ اناری، تهران: گردون، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۲۰. تقی زاده، صفدر، شکوفایی داستان کوتاه در دهه‌ی نخستین انقلاب، تهران: علمی، چاپ دهم، ۱۳۷۴.
۲۱. نیمایوشیج، نامه‌های نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: آبی، چاپ اول، ۱۳۶۳.
۲۲. خلیلی، محمد و فعله‌گری، مصطفی، همیان ستارگان (به گزینی داستان‌های کوتاه ایرانی از آغاز تا امروز، تهران: هوش و ابتکار، چاپ اول، ۱۳۷۱.
۲۳. کرین، استفان، زورق بی‌حفاظ، مترجم حسن شهباز، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۸.
۲۴. سلیمانی، محسن، عید پاک و هشت داستان دیگر، تهران: برگ، چاپ اول، ۱۳۶۴.
۲۵. ساعدی، غلام حسین، غریبه در شهر، تهران: بهنام، چاپ اول، ۱۳۷۸.

داستان نویسی

آموزش داستان نویسی کتابی است به زبان ساده برای آنان که می خواهند به همراه دانش فنون و شگردهای نگارشی داستان، این حرفه را بیاموزند و دست به نوشتن داستان بزنند. این کتاب آموزشی است اما دستوری نیست و در سه فصل فراهم شده و پیشنهادهایی دارد برای یافتن طرح اولیه، پرورش شخصیت ها، طراحی صحنه ها، تعریف و تمرین درباره ی عناصر و عوامل داستان، گفت و گو نویسی و ...

مطالب این کتاب به گونه ای تنظیم شده است که گام به گام و مرحله به مرحله به شیوه علمی و عملی داستان نویسی را به نوجوانان و جوانان بشناساند.



* 1 9 4 6 *



انتشارات تیرگان

ISBN 964-9810-40-3



0 189645 810403